
ИМЯ

Семантическая аура





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Отделение историко-филологических наук

ИМЕНОСЛОВ / ИМЯ Филология имени собственного

Редколлегия:

Вяч. Вс. Иванов, А. Ф. Литвина (отв. секретарь),
Т. М. Николаева (председатель), В. Н. Топоров,
Ф. Б. Успенский

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт славяноведения

ИМЯ

Семантическая аура

Ответственный редактор
Т. М. Николаева



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2007

Издание осуществлено при финансовой поддержке
 Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)
 проект № 06-06-87024



Редколлегия:

Вяч. Вс. Иванов, А. Ф. Литвина (отв. секретарь),
 Т. М. Николаева (председатель), В. Н. Топоров,
 Ф. Б. Успенский

И 50 **Имя: Семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН; Отв. ред. Т. М. Николаева. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 360 с. — (ИМЕНОСЛОВ/ИМЯ: Филология имени собственного).**

ISBN 5-9551-0163-2

В настоящем сборнике собраны статьи, открывающие новое направление в языкознании: изучение «семантической ауры» имени собственного. Это направление стало возможным благодаря развитию лингвистики текста и той теории текста, которая отличает исследователей Московской семиотической школы.

Сборник посвящается памяти замечательного ученого — Владимира Николаевича Топорова (1928—2005), ранние и малодоступные труды которого представлены в этом издании.

Вслед за этим сборником последуют и другие того же направления, которые будут интересны филологу самого широкого профиля.

ББК 81.031

ИМЯ

Семантическая аура

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета А. Григорьева

Оригинал-макет изготовлен И. Богатыревой. Корректоры М. Тимофеева, О. Курочкина

Художник-консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 02.11.2006. Формат 60 × 90^{1/16}. Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Гарнитура Times. Усл. печ. л. 22,5. Тираж 800 экз. Заказ № 6912.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»

«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».

214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

Издательство «Языки славянских культур». № госрегистрации 1037789030641.

Site: <http://www.lrc-press.ru> Phone: 207-86-93 E-mail: Lrc@comtv.ru

ISBN 5-9551-0163-2



© Авторы, 2007

© Языки славянских культур, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Т. Николаева.</i> Предисловие	7
--	---

РАЗДЕЛ I

<i>В. Н. Топоров.</i> От имени к тексту	15
<i>В. Н. Топоров.</i> Πύθων, <i>Áhi Vidhnuà</i> , <i>Бадньāk</i> и др.	28
<i>В. Н. Топоров.</i> Древнегреческие <i>μάχαρ</i> , <i>μαχάριος</i> и др.	43
<i>В. Н. Топоров.</i> Фракийское <i>Σπάρτακος</i> в индоевропейском контексте	52
<i>В. Н. Топоров.</i> Об одном архаичном переживании: Похороны Сидора Карповича	67
<i>В. Н. Топоров.</i> К интерпретации былины «Путешествие Вавилы со скоморохами»: мифологические истоки и историческая подкладка	90
<i>В. Н. Топоров.</i> О «пугачевском» слое в образе Зимовойкина и «наполеоновском» слое Прохарчина	113
<i>В. Н. Топоров.</i> «Скрытое» имя в русской поэзии	118
<i>Н. Н. Запольская.</i> Рефлексия над именами собственными в пространстве и времени культуры	133
<i>Т. В. Топорова.</i> Русское <i>горы толкучие</i> — древнеисландское <i>Hnitbjörg</i> 'сталкивающиеся горы'	151
<i>И. А. Седакова.</i> Новая прагматика архаических моделей: Имена неоязычников	166

РАЗДЕЛ II

<i>Т. М. Николаева.</i> Князь Звездич и баронесса Штраль — кто они такие?	191
<i>А. Б. Пеньковский.</i> Пушкинский текст и текст культуры: <i>О Петре Петровиче Курилкине</i> , о покойниках и мертвецах, о « <i>гробах напрокат</i> », о желтом цвете и о многом другом («Гробовщик»)	214
<i>Ф. Н. Двинятин.</i> Из заметок по поэтике имени (Курочкин, Достоевский, Мандельштам, Набоков)	256
<i>Н. В. Васильева.</i> Поэтика безымянности (по мотивам Милана Кундеры)	271
<i>М. А. Дмитриевская.</i> Об отношении искусства к действительности, или Почему майор Петр Лавренов убил Элизу Прево (рассказ Юрия Буйды «Чужая кость»)	289
<i>Е. В. Душечкина.</i> Культурная история имени: Светлана	323

*Памяти
Владимира Николаевича Топорова
посвящается*

ПРЕДИСЛОВИЕ

То, что имена собственные обладают особой прагматикой и особой семантической аурой, заметили только недавно. Долгое время *proper names* не могли выйти за пределы науки ономастики или, говоря точнее, долгое время лингвисты не осознавали того, что ономастика уже распадается на ряд отдельных исследовательских ветвей. Ономастика традиционно рассматривалась как часть лексикологии, в свою очередь связанная с этимологией и лексикографией. То есть анализировались единицы языка, лексемы. Разумеется, подобный анализ был весьма результативен. Реализовались доказательства и новые данные не только в области филологии, но и в области истории, миграции этносов, их взаимовлияния и под. Интерес представляют и разнообразные и неожиданные словари имен собственных, многие из которых появились в самое последнее время¹.

Однако во второй половине XX века оказалось, что при переходе к тексту, в котором живут те или имена, открываются новые возможности для лингвиста. А сейчас понемногу становится ясным, что семантические выводы, полученные на уровне отдельных лексических единиц, на уровне отдельных высказываний и на уровне текста, могут не совсем совпадать и каждый уровень в чем-то является автономным.

Статьи, предлагаемые читателю в настоящем сборнике (точнее, в настоящем выпуске неперIODической серии ИМЕНОСЛОВ/ИМЯ), отражают именно тот подход к имени собственному (речь во всех статьях идет только об антропонимах), при котором рассматривается семантическая аура языковых единиц, возникающая в текстах. Это направление связано с Московской семиотической школой, прежде

¹ В зарубежной филологии после известной и много раз переиздававшейся монографии Алана Гардинера (*Gardiner A. Theory of proper names. L., 1984*) было издано много интересных словарей собственных имен самой различной ориентации. См., в частности, *Biblical proper names. Encyclopedia. Columb. Univ. Press, 2003*; *Proper names of stars: www.r-clark.org.uk/propernames1.htm*; *Galaxies with proper names. Houston Astronomical society site. April 5, 1998*; *Islamic proper names // Anthology of Islamic literature. 1996* и под. См. также недавно переизданный у нас словарь: *Тупиков Н. М. Словарь древнерусских личных собственных имен / Подг. изд. и предисл. Ф. Б. Успенского. М.: ЯСК, 2005*. Интерес представляют и последние зарубежные исследования экспериментально-фонетического плана, посвященные проблеме распознавания имени собственного в речи и, как следствие, возможной специфике фонетики собственных имен.

всего с именами Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова. В настоящем сборнике представлены в основном работы В. Н. Топорова, много и разнообразно занимавшегося текстовой спецификой имени собственного. При этом, хотя у него на эту тему опубликованы работы достаточно подробные и развернутые (например, книга о «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина и судьбе других героинь с именем «Елизавета»), в это издание совершенно сознательно включены его гораздо более ранние исследования, по ряду причин опубликованные в совершенно теперь недоступных читателю малотиражных ротапринтных изданиях тезисного типа, в давно распроданных сборниках и журналах 70-х и 80-х годов XX века.

Вторую половину сборника составляют статьи учеников, последователей и друзей Московской семиотической школы, иногда даже оказавшихся неожиданно теоретически близкими.

Деление сборника на две части обусловлено хронологическим «перепадом» проанализированного материала. Этот же хронологический принцип соблюдался и при расположении статей В. Н. Топорова.

Какие же возможности открываются перед филологом при обращении к «имени-в-тексте»?

Постараемся их перечислить, подчеркнув при этом, что каждый раз анализ такого типа выявляет новую «дополнительную смысловую корреляцию», которая открывает искомые неочевидные семантические связи. Этих смысловых корреляций может быть сколько угодно много, и их число демонстрирует «глубину» семантической ауры имени собственного в том или ином тексте. Разумеется, определить все эти связи может человек, обладающий широчайшим диапазоном знаний, каким и был В. Н. Топоров, памяти которого эта книга посвящается.

• Прежде всего это обнаруженная В. Н. Топоровым связь имени собственного в одной системе и имени нарицательного в другой². Таких сопоставлений ранее не делали, так как ономастика замыкалась на одной языковой плоскости. Обращение к глубокой диахронии (и/или к этимологии) показывает в таких случаях возникновение неких «мифопоэтических» архетипов, архаических мифологем. Так, в настоящем сборнике (статьи: Топоров В. Н. От имени к тексту; *Он же*. Πύθων, *АНИ ВУДННΥΑ*, *БАДЬАК*; *Он же*. Др.-греч. μάχαρ, μαχάριος и др.; *Он же*. Фрак. Σπάρτακος в индоевропейском контексте и др.) имена сопоставляются как концепты, например, Митра (божество) и русское мѣгъ. На большом материале текстово-словесных формул В. Н. Топоров демонстрирует — как результат — связь митраической

² Эту же мысль находим и в статье Т. В. Топоровой, сопоставляющей русский и древнеисландский материал.

мифологии и социальной структуры русского крестьянского мира. Славянское божество Мокошь через корень *мок- связывается с Мать-сыра-Земля.

Привлекаемая В. Н. Топоровым этимология дает возможность увидеть широко расстилающиеся в тексте этимоны, которые уже становятся семантическими текстовыми единицами. Так, статья о «питоне» (Πύθων) и *бадняке* объясняет славянский обычай сжигать в Сочельник дубовое полено, поскольку первоначальное значение «Питона» 'змея' расширяется до 'змея в бездне' > 'змея у корней мирового дерева' > 'корень дерева' > 'враг' (В детских играх, как пишет В. Н. Топоров, столб, пень, колода часто играют роль змеи)³.

Широко известный русский Макар (Макарка), гонящий телят, умирающий «блаженной смертью в воде», объединяется в статье В. Н. Топорова с семантемами 'блаженный' (др. греч. μάκαρ, μακάριος) и славянским *так-/*мок- (*мокрый*). Итак, Макарка связан с водой и смертью, блаженной смертью через воду. Во всех этих трех статьях, написанных около тридцати лет тому назад, фигурирует и Основной миф индоевропейцев, действующими лицами которого оказываются указанные мифологические персонажи⁴.

• Непонятное и в то же время привычное в употреблении имя собственное при более внимательном его анализе оказывается «воспоминанием старины», хранимом в «скрытой языковой памяти» того или иного этноса. Причем связь эта может как вспыхивать, так и исчезать.

Таковым является фракийское имя Спартак, также рассмотренное В. Н. Топоровым. Глубокий этимологический анализ и обилие привлекаемых фактов древних языков (что в свое время делало восприятие работ основателей Московской семиотической школы несколько трудным) показывает, через балтийские и славянские данные, что в основе этого имени лежит корень *sprogь- 'сильный, обильный' (русск. *спорышь*), что как общая идея обилия влияло на выбор имен с положительной семантикой.

³ Интересно, что в одном из американских фильмов, рассказывающих о поиске таинственного оружия у русских, главой русского подрывного отряда оказывается некто Дубчек. Люди Дубчека входят в дома и чинят деревянные покрытия, откуда потом начинают выглядывать страшные глаза. Самое интересное, что таинственный и страшный Дубчек оказывается просто деревом – дубом.

⁴ Об Основном мифе индоевропейцев, исследованном Московской семиотической школой, см. подробно в книге: «Из работ Московского семиотического круга». М.: ЯРК, 1997. Составление и вступительная статья Т. М. Николаевой.

В. Н. Топоров обращается и к русскому Сидору, известному владельцу Сидоровой козы, образующему фамилию-пример: Сидоров. Странная, как и многие старорусские сценические действия, игра-спектакль «Похороны Сидора Карповича», рассмотренная В. Н. Топоровым на самом разнообразном литературном и квазилитературном материале, как выясняется, ведет к древним мифологическим представлениям индоевропейцев. И в то же время идея смерти-воскресения реализует здесь русское отражение похода герцога Мальборо (Мальбрука).

Такую же древность имеет и русский Вавила-поэт, воюющий с царем-Собакой, тоже входящий в контекст Основного мифа. Он связывается и с Василием Блаженным, и с корнем *vol-/*val-/*vel-, формирующим имя зооморфного противника Громовержца.

Итак, в этих чрезвычайно интересных работах В. Н. Топоров выступает почти как палеонтолог, реконструирующий доставшиеся нам словесные «осколки»: Макарку, гоняющего телят, Сидорову козу, Вавилу, которого «бревном придавило».

- Имя собственное может намекать, «кивать» (термин В. Н. Топорова) на сходные или ассоциативные имена в других текстах, или на реальных актантах. Таким образом, в ряде случаев автор текста как бы дает некий ключ понимающему читателю. Об этих ключах-намёках писал и Ю. М. Лотман. В частности, в моей статье «Пушкин, Лермонтов и купец Калашников» (в печати) я утверждаю, что «пушкинский слой» в поэме Лермонтова несомненен и антропонимическими ключами являются в ней и фамилия Калашников (см.: возлюбленная Пушкина Ольга Калашникова), и имя «Кирибеевич» — «иностранец», служащий в войсках царя. В. Н. Топоров считает таким связующим ключом в «Господине Прохарчине» Ф. М. Достоевского фамилию Зимовейкин, «живающую» на Емельяна Пугачева, казака из станицы Зимовейской.

- Имена собственные в тексте могут давать читателю «ключи» и для отсылки к персонажам в других текстах. Эти ассоциативные ряды в свою очередь создают дополнительную смысловую строку для правильного прочтения «исходных» персонажей. Так, в моей статье в настоящем сборнике о героях лермонтовского «Маскарада», странных по имени персонажах — князе Звездиче и баронессе Штраль, отмеченных ранее А. Б. Пеньковским как «чужих», высказывается гипотеза, что за этой парой стоит другая — герои «Опасных связей» Шодерло де Лакло: виконт Вальмон и маркиза Мертей. Еще более очевидны литературные аллюзии в сложно построенном рассказе современного писателя Юрия Буйды «Чужая кость», герои которого возвращают нас к тексту Пьера Абеляра (статья М. А. Дмитриевской «Об отноше-

нии искусства к действительности, или Почему майор Петр Лавренов убил Элизу Прево»).

- Наконец, в одном и том же литературном тексте имена персонажей могут перекликаться и создавать дополнительную смысловую ауру героев. Это прекрасно показывает А. Б. Пеньковский на примере имен персонажей в повести Пушкина «Гробовщик». Более того, он не ограничивается представленными Готлибом Шульцем и Адрианом Прохоровым, но, вслед за идеями В. Н. Топорова, разъясняет читателю, почему бригадира мертвецов зовут Петр Петрович Курилкин.

- Имя собственное может «кивать» и на неназываемых в данном тексте персонажей. Так, неожиданной для широкого читателя трактовкой введения имен собственных в дидактические тексты может оказаться статья Н. Н. Запольской, прослеживающей эволюцию истории, религиозной мысли и дидактических установок на материале грамматических трактатов прошлого и просто грамматик. Именно из этой статьи мы узнаем историю имени-примера *Петя*, привычно приводимого в самых современных русских лингвистических работах.

- Имя собственное может указывать на изменяющуюся социальную обстановку, на иные требования времени к человеческой номинации. Так, в последние годы все более очевидным становится наступление на российскую действительность «вторичного паганизма», неоязычества. Имена неоязычников, как будто возвращающих нас к архаическим славянским моделям, собраны и проанализированы в статье И. А. Седаковой.

- С самых древних времен существовал способ анаграммирования, скрывания заветного имени в виде разбросанных в тексте *terra disiecta*. Восстановление этого имени помогает понять и под-текст, и за-текст, и скрытый мир поэта. ««Скрытое» имя в русской поэзии» В. Н. Топорова — статья, где на большом материале продемонстрирован этот метод у Фета, Вячеслава Иванова, Андрея Белого и других русских поэтов.

Анаграммирование свойственно не только текстам поэтическим возвышенно-романтического плана, запрятанное имя обращено не только к богам или к потаенной любимой. Оно может выполнять и функции сатирические, нечто вроде «двадцать пятого кадра». Такому способу употребления анаграммирования как метода посвящен ряд «заметок» Ф. Н. Двинятина, также публикуемых в настоящем сборнике.

- Наконец, само отсутствие имени там, где его можно предположить, «безымянность» (см. «Неизвестная», «Незнакомка» и под.), часто входящее в оппозицию с именем названным, стало — особенно в последние десятилетия — изысканным приемом писателей постмо-

дернистского (и не только!) периода, также дающим новые возможности интерпретации смысловых связей текста.

В начале Предисловия говорилось об особой прагматике *nomina propria*. Оказалось, что особой прагматикой обладает и *безымянность*. Сложная игра рядов оппозиций названного имени — отсутствия имени — неназванности имени — исчезновения имени — замены имени и т. д. представлена в статье Н. В. Васильевой, анализировавшей романы Милана Кундеры.

• Прагматика имени собственного на протяжении длительного времени может сильно меняться. Это показывает статья Е. В. Душечкиной «Культурная история имени: Светлана». Имя это от периода возвышенно-романтического (баллада В. А. Жуковского «Светлана») перешло к периоду демонстрации через это имя социальной преданности, ибо так была названа дочь И. Сталина — Светлана Аллилуева. В наши дни это имя «пошло на понижение», оно присваивается в детективах, полублатных песнях и подобной паралитературе доброй, но не слишком целомудренной и простоватой девушке — Светке.

Ветвление традиционной «ономастики» продолжается буквально на глазах. Так, принципиально новыми являются исследования А. Ф. Литвиной и Ф. Б. Успенского о принципах имянаречения в династических традициях у скандинавских конунгов и древнерусских князей, когда оказываются неслучайными упоминания в летописных текстах имени христианского и языческого персонажа; неслучайны и наречения родственников по той или иной линии⁵.

Исчерпаны ли все линии анализа семантической ауры имени в тексте? Конечно, нет.

Надеюсь, что в следующих наших выпусках появятся и новые направления исследований, и новые конкретные изыскания.

Т. Николаева

⁵ Их фундаментальное исследование открывает нашу серию «Именослов. Имя» (Филология имени собственного). См.: Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. Династическая история сквозь призму антропонимики. М.: Индрик, 2006 и другие их работы.

РАЗДЕЛ I

ОТ ИМЕНИ К ТЕКСТУ¹

Наиболее полный и ранний (и, следовательно, самый авторитетный) список киевских богов, помещенный в «Повести временных лет» под 980 г., выглядит следующим образом: *и нача княжити Володимерь въ Киевѣ единъ. и постави кумиры на холму. внѣ двора теремнаго. Перуна <...> и Хърса Дажьбѣа. и Стрибѣа, и Симарьгла. и Мокошь [и] жраху имъ наричюще ꙗ б[ог]ы...* (Лавр. лет., 79). Шесть имен богов, составляющих список, соединены четырьмя (вместо ожидаемых пяти) союзами *и* и соответствующим графическим средством — точкой перед *и* (*и*). Нарушение автоматизма наблюдается лишь в одном месте текста — *Хърса Дажьбѣа*: между этими именами нет ни союза *и*, ни точки. Учитывая это исключительное в списке обстоятельство и то, что Хорс и Дажьбог обладали одной и той же функцией (солнечное божество)², уместно предположить своего рода эквивалентность носителей этих имен и, следовательно, удвоение

¹ Топоров В. Н. От имени к тексту // Исследования по структуре текста. М., 1987.

² Солнечная природа иранского Хорса очевидна, ср. авест. *hvarə xšaētəm*, перс. *xuršēt* и т. п.; она подтверждается и русскими свидетельствами. Связь Дажьбога с солнцем видна из известной вставки, включенной в перевод из «Хроники» Иоанна Малалы (ср. Ипатьевскую летопись под 1144 г.): *По умрътвиши же Феостовѣ. егож и Сварога наричить [так!] и царствова сынъ его именемъ Солнце, егожъ наричють Дажьбогъ. Солнце же царь сынъ Свароговъ еже есть Дажьбогъ...* Надежно подтверждаемая другими источниками связь Сварога с огнем (ср. *сварожичь* как обозначение огня) объясняет родственные узы земного огня и небесного огня — Солнца. Впрочем, солнечные функции Дажьбога засвидетельствованы и в источниках другого ряда. В украинской песне о Князе (женихе) и Дажбоге, записанной дважды (в местечке Стрижавци на Винничине и в Тернопольской обл., в 1970 г.!), присутствует мотив постоянного (год от году) восхождения Дажьбога спозаранку: Князь-жених просит Дажбога уступить ему это право в день его свадьбы (см.: *Весільні пісні / Упорядк. М. М. Шубравська. К., 1982. П. С. 218 — 219*). В другой песне (записана в с. Пидцирье Волинск. обл., в 1965 г.) Дажбог высылает соловья с ключами замыкать зиму и отмыкать весну (см.: *Ошуркевич О. Ф. Пісні з Волині. К., 1970. С. 31 — 32*). — О Дажьбоге и Хорсе в «Слове о полку Игореве» см.: *Робинсон А. Н. Солнечная символика в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Памятники литературы и искусства XI — XVII вв. М., 1978. С. 7 — 58; ср. также: История всемирной литературы. Т. 2. М., 1984. С. 427 — 429.*

функциональной позиции в списке или по меньшей мере формальных ее воплощений, дифференцированных по этнокультурному признаку (иранский Хорс, славянский Дажьбог).

Учитывая то обстоятельство, что Хорс и Симаргл божества бесспорно иранского происхождения (причем речь идет не о более или менее случайных, но, напротив, об исключительно важных и характерных фигурах иранской религиозно-мифологической системы), а Мокошь, замыкающая список, по признаку *влажности* соотнесена с образом *Мать-сыра-Земля* и, следовательно, через него связана с иранским женским божеством (*Ana-hitā*) *Arədvī Sūrā*, чье имя актуализирует тот же мотив (во всяком случае по происхождению), — внимание должно быть обращено на два имени, безусловно славянских, — Дажьбог и Стрибог, — которые оказались между иранскими именами Хорса и Симаргла. Сама связь Дажьбога с Хорсом в списке богов может навести на мысль, что некоторые особенности, свойственные Хорсу (или его иранскому источнику), могли бы быть действительны и для изофункционального ему Дажьбога³. Один из таких примеров, видимо, относится к отмеченному уже в Авесте мотиву *пути* (*paṣā-*, *paṣ-*, ср. *paṇṭay-*, др.-инд. *pánthāh*, *paṭhāh*, слав. **poṭь* и т. п.) солнца, который появляется и в восточнославянской традиции; ср., с одной стороны, известное место о князе Всеславе из «Слова о полку Игореве» — *самъ в ночь вълкомъ рыскаше: изъ Кіева дорискаше до кур Тмутороканя, великому Хръсови вълкомъ путь прерыскаше*⁴, а с другой стороны, уже упоминавшийся мотив пути Дажьбога из украинской песни (встречи на распутье, просьба к Дажьбогу уступить путь-дорогу, годовой путь Дажьбога)⁵.

Тесная связь Дажьбога с Хорсом в списке и наличие общих мотивов, объединяющих эти божества в текстах, в частности, разноязыч-

³ Впрочем, и поиски некоторых отражений имени и образа Хорса в восточнославянских языках и культурных традициях могут оказаться небесполезными. Во всяком случае следует помнить о попытке связать с именем Хорса слово *хорóший* (в качестве параллели ср. *мир*, в основе которого лежит имя Митры, тоже солнечного божества, и *мировóй* ‘хороший’, ‘прекрасный’, ‘замечательный’).

⁴ Обозначение солнца в виде *великий Хръсь* дает некоторые основания для предположения, что эта «титулатура» в перевернутом виде отражает клишированное иранское обозначение солнца *hvarə xšaētəm*, собств. — солнце сияющее, властвующее, царящее (ср. *xša-*, *xšaya-*), ср. связь между **vel-* (*великий*) и **vel-/vol-(d-)* ‘владеть’, ‘властвовать’, ‘иметь власть’.

⁵ Историческому и культурному аспекту проблемы Хорса посвящена особая работа.

ных — русских и иранских (то, что относится к *hvarə hšaētəm*), оправдывает попытку взглянуть на древнерусского Дажьбога sub specie индо-иранских реалий и текстов. Оказывается, что индо-иранские факты, имеющие отношение к анализу имени Дажьбога и вводящие его в более широкий контекст, достаточно многочисленны, хотя они ранее и не отмечались исследователями. Далее, из соображений краткости, будут приведены лишь ключевые примеры — типы. Но сначала — и тоже кратко — о славянских фактах. Рус. *Дажьбог*, как и его инославянские соответствия — фольклорные, топонимические или ономастические (нетеофорные) (ср. *Дабог, цар на земљи* из сербской сказки, где он противопоставлен Богу *на небесима*⁶, персонаж с тем же именем в эпических песнях о кралевице Марко; название горы в Сербии *Дажбог*; польские топонимы *Daczbugy*, 1541, *Daczbugi*, 1577, в районе Белостока (из **Dadžbogi*); имена собственные типа польск. *Dadžbóg*, XIII — XV вв., укр. *Дажбоговичь* и т. п.), должны пониматься прежде всего как свернутая синтагма, первый член которой — императив от глагола *дати* — *дажь* (**dažь / *dažďь*, ср. **dajь*). В основе этой синтагмы, особенно принимая во внимание старое значение слав. **bogь* и его индо-иранских соответствий — ‘доля’, ‘часть’, ‘имущество’ и т. п., лежало сочетание глагола в форме 2 Sg. Imper. с Acc. (или Gen.) объекта — ‘дай долю (часть)’. Сложное имя *Дажьбогь* может быть соотнесено и с этой структурой, и с другой, более оправданной с синхронной точки зрения — ‘дающий бог’, ‘бог-даятель’. Иначе говоря, элемент **bogь* мог выступать в объектном, и в субъектном значениях, чему в частности, отвечают две возможности в употреблении этого слова — выступать как пассивный объект, вещь, и как активный субъект действия, одушевленное лицо, мифологический персонаж (ср. рус. *Бог при богáтство*, др.-инд. *Bhaga-*, др.-иран., с.-иран. *Vaga-, Vaga-* и т. п., божества, персонифицирующие долю, часть, богатство, ср. др.-инд. *bhaj-* ‘делить’, из **bhag-* и др.).

Обе намеченные возможности толкования имени *Дажьбогь* и лежащих в его основе синтагм подтверждаются многими фактами, причем носящими клишированный характер. Ср., с одной стороны, вед. *daddhi bhāgám* ‘дай долю (богатство)’ (RV II, 17, 7; ср. X, 51, 8 и др.), где *daddhi* — Imper., в точности соответствующий *дажь*, *даждь*, а *bhāgám* — Acc. Sg., и, с другой стороны, *ási bhāgo asi datrásyā dātási* ‘ты — Бхага (т. е. бог богатства), ты — даятель даяния’ (RV IX, 97, 55

⁶ Не исключено, что в этом случае представлена инверсия (или раздвоение с инверсией) исходного типа — **Господь Дайбог — царь на небесах*, который довольно точно соответствовал бы древнеиранским образцам, ср. *xšāya-* ‘царь’ — в связи с солнцем, *царящим* на небе.

и др.), откуда тип *Bhága & dadāti* ‘Бхага дает’, или *Bhága & dāti*⁷. Это сопоставление не только позволяет определить в качестве отдаленного источника Дажьбога, мифологизированную фигуру *даятеля* (распределителя) благ, к которому обращаются с соответствующей просьбой — мольбой в ритуале, в молитве, в благопожеланиях (ср. рус. *дай, Боже!*), и одновременно воплощенное и овеществленное *даяние*, *дар*, но и сам языковой локус возникновения этого теофорного имени.

Выведение имени и образа Дажьбога из ситуации «наделителя, наделяющего долей» тех, кто к нему обращается, в значительной степени бросает свет и на решение проблемы Стрибога. Сейчас, видимо, нужно отказаться (или во всяком случае серьезно пересмотреть) от выведения первого элемента этого имени из слова, обозначающего отца (и.-е. **p₃ tri-* > слав. *stri-*), как это делалось многими, и толковать *стри-* как Imper. от глагола **stb₃ti* ‘простира́ть’, ‘распространя́ть’, как это и предлагал в своих работах Р. О. Якобсон. Таким образом, и имя *Стрибогъ* в конечном счете предполагает как образ богатства, которое распространяется — распределяется среди тех, кто просит о нем, так и образ самого бога-распространителя этого богатства (элемент *бог-* как объект и субъект указанного действия). Возможно, и даже очень вероятно, что некогда существовали индо-иранские сочетания типа *star-/stir-* & *b(h)āga-*, которые были бы в этом случае точным соответствием синтагм, реконструируемых на основании имени *Стрибогъ*. Однако в обеих арийских ветвях глагол *star-* достаточно рано превратился в *terminus technicus* жреческой практики. Как правило, он стал обозначать расстиланье жертвенной соломы или подстилки, подушки из нее, обозначавшее начало ритуала, и, следовательно, резко сузил сферу сочетающихся с ним объектов. Тем не менее ряд соображений говорит в пользу намеченной выше возможности сочетания *star-* & *b(h)āga-* (**strnīhi* & **bhāgám* ‘распространи долю, богатство’ и **Bhága-* & **strnāti* ‘Бхага (бог распределитель) распространяет (долю богатство)’). *Во-первых*, объектом действия глагола *star-/stir-* выступает *barhis* в ведийском и *barəsmān-* в авестийском, т. е. жертвенная подстилка. Ее расстиланье само по себе имплицитно семантику дара, доли, богатства. На нее приглашаются боги, льется сома, кладется жертвенная лепешка, т. е. то, что само по себе доля, богатство и что обладает свойством вызывать увеличение этой доли, позволяющее делить и распределять ее среди заказчиков ритуала. Поэтому здесь можно сказать, что в индоиранском произошел «опережающий» (забегающий вперед) семантический перенос: **star-* & **bhāga* > *star-* & *barhis* / *barəsmān*), в результате которого изменилась объектная сфера глагола.

⁷ Ср.: *bhāgah savitā dāti varyam* ‘Бхага дает желанные дары’ (RV V, 48, 5).

Во-вторых, сами обозначения жертвенной подстилки, расстилаемой жрецами⁸, предполагают свойства усиления, возрастания, увеличения (ср. вед. *bṛh*, *barh-*, *barhas*, *barhāṇā* и т. п. с соответствующей семантикой), т. е. именно то, что характеризует богатство, возрастающую долю. *В-третьих*, в индийском и иранском все-таки зафиксирован ряд случаев, когда глагол *star-/stir-* не укладывается в рамки технического термина и предполагает более раннюю нетерминологическую стадию в истории этого слова. Наконец, *в-четвертых*, данные других языков в отношении глаголов этого индоевропейского корня рисуют несравненно более широкую картину (ср. германские или славянские примеры). Впрочем, и в тех случаях, когда наблюдается тенденция к превращению слова в технический термин, сохраняются важные намеки на связь этого глагола с идеей богатства, доли, ср. лат. *sternere* 'расстилать', 'раскладывать', 'рассыпать' и т. п. в связи с *lectisternium* «божьей трапезой», родом жертвоприношения, при котором изваяния богов попарно расставлялись на подушках ложа (*lecti*) перед накрытием стола (в христианскую эпоху — поминальная трапеза, поминки); вкушение же пищи, как известно, одна из распространенных метафор получения богатства, усвоения доли.

Специфика рассмотренных здесь двух теофорных имен *Дажьбогъ* и *Стрибогъ* состоит в том, что они, будучи вполне славянскими по своему составу, вместе с тем могут пониматься как такие *кальки* с индо-иранского, в которых оба члена в каждом из этих двух названий оказываются и *генетически* идентичными соответствующим индо-иранским элементам. Несомненно, что это генетическое единство в течение долгого времени оставалось прозрачным и легко воспринимаемым всеми, кто находился в зоне арийско-славянских языковых контактов. В обоих указанных случаях межъязыковой пересчет оказывается достаточно элементарной операцией. Постулирование такой зоны предполагает как различие «своего» (русского, славянского) и «чужого» (арийского), так и выделение общего ядра или, так сказать, двусторонне-конверсируемой языковой сферы. Участие в ней теофорных имен весьма показательно (тем более, что они противостоят «несложным» балто-славянским богам Перуну и Велесу). Они несут в себе обозначение определенного, основного для них мотива, характеризующего данное божество, некоторую мифологическую идею, соответствующее ритуальное действие и, наконец, ключевую

⁸ Существенно, что расстиланье входило в обязанности жреца, а не бога, что отчасти объясняет отсутствие сочетаний со значением 'Бхага распространяет (*star-*)'. Ср., однако, о наделении Бхагой богатством — RV V, 16, 2, 46, 6; VII, 41, 2 и др., где используются другие глаголы.

форму-молитву некоего более обширного текста, типа индо-иранских религиозных гимнов. То, что подобные имена выступают как средство перехода к текстам, т. е. к образованию иной природы и иного жанра, чем само двучленное имя, нужно считать принципиально важной их характеристикой, имеющей прямое отношение к проблеме реконструкции текста. То же обстоятельство, что эти имена отсылают не только к «своему», но и через «свой» к «чужому» тексту, который со своей стороны гарантирует правильность предложенной реконструкции, делает их надежным инструментом реконструкции и одновременно средством контроля получаемых результатов.

Но есть еще одна сфера концентрирующихся вокруг теофорного имени славяно-индо-иранских языковых и культурных связей, причем настолько глубоких и далеко идущих, что Древняя Русь и — шире — вся *Slavia* с *определенной* точки зрения могут пониматься как западная провинция великого индо-иранского культурного круга. Речь идет прежде всего об отражении у славян, особенно восточных, многочисленных черт «митраического» комплекса, имеющего непосредственное отношение как к формам социальной организации, так и к «социализированной» мифологии славян, особенно русских. Поскольку автору этих строк уже не раз приходилось раньше писать на тему связи между понятием *мира* как особой социальной единицы и индо-иранским мифологическим персонажем *Mit(h)ra* — здесь позволительно лишь *пунктирно*, почти не ссылаясь на источники, обозначить некоторые важные узлы славянского текста «мира» на фоне арийского «митраического» текста.

Так как историческое тождество слав. *mirь*: и.-ир. *Mit(h)ra* представляется доказанным, здесь нет необходимости обращаться к этому вопросу снова, тем более, что следующие далее славяно-арийские параллели, относящиеся к одним и тем же узлам «митраического» (> «мирового») текста, сами по себе являются аргументами в пользу высказанной ранее точки зрения. Лишь к одному, зато наиболее важному вопросу придется вернуться, хотя и на короткое время.

Недавно было поставлено под сомнение (ЭССЯ, s. v. **jatiti*) сделанное раньше сопоставление этого славянского глагола с и.-ир. *yātayati* под тем предлогом, что **jatiti* в конечном счете может быть связано с глаголом **iti*. Не говоря о том, что это же предположение в конечном счете может относиться и к индо-иранскому глаголу и, следовательно, не является опровержением сделанного прежде сближения, оно не затрагивает самой сути того главного «ядерного» фрагмента, который является квинтэссенцией «митраического» текста. Уместно напомнить, что речь шла о славянских соответствиях индо-иранским стандартным фразам типа вед. *Mitró jānān yātayati* 'Митра объединя-

ет (собирает) людей, т. е. помещает их в определенную социальную структуру' (RV III, 59, 1, ср. 5; VII, 36, 2 и др., ср. также авест. *yātaveiti mišrahe...* Yt. X, 78 и т. п.)⁹. Славянское соответствие — **mirъ jatiti* (или **miro/ьmъ jatiti se* и т. п.) — реконструируется на основании двух совокупностей данных. С одной стороны, существует с.-хорв. *jātiti se* 'сходиться', 'собираться' (в частности, в *jato* 'коллектив', 'группа', 'община', 'отряд', 'стадо', 'куча' и т. п.), с другой, — многочисленные русские технические выражения, связанные с миром — *идти миром* (и *идти по миру*), *сходиться миром* (*мирская сходка*, *мир сходится*), *собирать мир* и т. п., во-первых, и *мир-народ*, *собирать мир-народ*, *сходиться миру-народу* и т. п., во-вторых. В итоге оказывается, что приведенной ведийской формуле *Mitró jánān yātayati* (т. е. Митра-мир — народ — собирать, сводить воедино, так сказать, делать так, чтобы сходились) отвечают славянские формулы с той же семантикой каждого из трех слов и с этимологически общими элементами. Ср. формулу из рус. плача ...*как весь мир-народ да сойдемся* (т. е. мир-народ — сходиться) или с.-хорв. *narod se jate u svoje jato (svoju opcinu)*. Иначе говоря, эксплицируется *Mitró yātayati* НАРОД при **mirъ-НАРОД jatiti*. Это сопоставление тем более важно, что именно оно связывает воедино формулы, которые представляют собой основу всей митраической мифологии (и более того — идеологии) и всей социальной структуры русского крестьянского мира. Дальнейшие примеры подтверждают эту объединительную функцию Митры и мира и тем самым достоверность сопоставления указанных индо-иранских и славянских формул и их ядра — глаголов *yātayati* : *jatiti*.

В иранских текстах есть примеры, где Митра-объединитель распространяет свои функции на молодых людей, вступающих в брак. Он собирает их воедино, сводит в семью, создавая тем самым минимальную социальную структуру. Митра, как и Б(х)ага, выступает, согласно среднеиранским данным, как божество свадьбы. Часто они выступают в этой функции вдвоем (видимо, как духовно-нравственный, моральный, и материально-экономический факторы). Ср. авест. *mišra^h, bāya^h*, согд. *myšyу βyуу*, вед. *miira-bhaga-* — при русской формуле *мир да бог*, выражающей идею высшего согласия, гармонии, равновесия, блага (характерно, что с этой формулой, между прочим, обращаются с поздравлением к новобрачным). В иранском свадебном ритуале Митра и Б(х)ага, видимо, отчасти соперничают друг с другом и являются двумя совместными гарантами брачного договора. Не исключено, что Митра обеспечивал *душевное* согласие и мир, а Б(х)ага ведал *имуществен-*

⁹ См.: Benveniste E. La racine yat- en indo-iranien // Indo-Iranica. Mélanges présentés à Georg Morgenstierne. Wiesbaden, 1964. P. 21—27.

твенной стороны договора о брачном соединении. Но нередко Митра выступает и один. В согдийском тексте брачного контракта (Nov. 4 R5-12), опубликованном В. А. Лившицем¹⁰, читается: «И, господин, я у тебя | Дугдгѳнчу, прозвище которой Чата, | дочь Вйўса, взял в жены (wdwh) И затем | тебе, Чѳр, я так заявил и обещал: с сегодняшнего | дня и впредь навечно Чата | останется мне женой (wdwh). И, господин, в присутствии тебя | и в присутствии (бога) Митры (mυdr' nβ'nty) [я обещаю]: я [ее] не продам, ни долговой рабыней, | ни пленной (?), ни отданной под покровительство не сделаю...». Эта формула клятвы при брачном сговоре, как уже указывалось, обнаруживает несомненное сходство с отрывком из «Вессантара-джатаки» (VJ 1204 сл.): «Брамин... так сказал Судаšanu: “Я пойду в другую страну и оставлю женщину у тебя под опекой, в присутствии Митры... — на таком условии: ты никому не должен отдавать ее в дар...”». Не исключено, что отражение этой функции можно найти и в ведийской традиции. Допустимо думать, что одно из них находится в RV V, 3, 2. Встречающаяся там последовательность *mitrām súdhitam ná* может быть понята как термин сравнения, относящийся одновременно к двум частям предложения, причем само это сочетание можно понимать как своего рода асс. absol., а не просто асс. В результате толкование приблизительно такое: «Они помазуют (*añjánti*) тебя (т. е. Агни, жертвенный огонь) коровьим маслом, когда ты делаешь супругов (домохозяев, *dámpatī*) едиными духом (мыслью, *sámanasā*), подобно тому, как это делает Митра (или: как прилаживает их друг к другу, составляет и т. п.)¹¹. Стоит напомнить, что этот гимн исполнялся на свадебной церемонии и сам описывает свадьбу. Именно поэтому появление здесь темы *mitrām súdhitam* едва ли может быть случайностью.

Но если в индо-иранской традиции Митра в сфере брачных отношений выступает преимущественно как их организатор, гарант и непререкаемый свидетель, то в славянских языках лексема *mirъ* и ее производные могут обозначать и самих вступающих в брак. В этом плане исключительное значение имеет каш.-словин. *mīra* ‘жених, новобрачный’ (из **mir-ja*, от **miriti*, подобно *straža*, *storoža* из **storg-ja*, от **stergti* : **storgti* и т. п.), а также *mīrota* ‘невеста’, ‘новобрачная’ (из **mir-jo-ta*, в соответствии с вед. *mitrata-* ‘дружба’, откуда и ‘друг’, подобно *служба*, в котором сочетаются имя действия с именем деятеля, и даже *mitryata-* при *mitrya-*)¹². Но эти кашубско-словинские

¹⁰ См.: Юридические документы и письма / Чтение, перевод и комментарии В. А. Лившица. М., 1962. С. 25, 42.

¹¹ Ср.: RV II, 6, 7, где Агни — «посланник Митры» (*dūtó... mītryaḥ*).

¹² См.: Варбот Ж. Ж. Лехитские этимологии // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 1979. М., 1981. С. 327—328.

факты, уцелевшие в виде редких архаизмов на крайней северо-западной периферии славянства¹³, не единственные свидетели стоящего за этим словом (*mirъ*) содержания. Достаточно напомнить в этой связи о рус. диал. *мирить* ‘договариваться с попом о браке’, ‘договариваться о плате за венчанье’, *мириться* ‘то же’ (СРНР 18, 1982, 171) и — более отдаленно и косвенно — о таких употреблениях, как: *У меня сестра тоже убегом убежала; родители сердятся, а через недели две придут мирную делать, мириться* (18, 171), где *мирная, мириться* наряду с общей идеей примирения могут содержать и более специальное значение *примирения через брак*, одобренный и родителями (ср. еще: *Теперь хорошо. Слюбятся-смирятся, пойдут распишутся, да и живут мирком-ладком* и т. п.). Впрочем, примеры этим не исчерпываются. В русской номенклатуре свадебных чинов известно обозначение дружки — *мировой* или даже *мировой дружка*. Если принять во внимание, что др.-инд. *mitrá-* вообще значит ‘друг’, то в *дружке* можно видеть параллель (или даже нечто вроде кальки) к *mitrá-*, а термин *мировой дружка* оказывается в таком случае своего рода тавтологией. Наконец, сама свадьба по своей сути является *мировой*, в миру происходящей и миром устроенной (например, в случае сиротства или бедности вступающих в брак). И в этих условиях *мир*, подобно Митре, также выступает как свидетель и гарант брачного союза. Учитывая эти и некоторые подобные примеры и помня, что каждая свадьба в архаичном коллективе есть повторение, воспроизведение иерогамии и соотнесение молодоженов с ее божественными участниками, можно высказать предположение, что жених, обозначаемый как **mirъ*, должен пониматься как сам Митра, вступающий в брак, как далекий во времени отзвук «первобрака» (тоже относится и к мировому, или дружке). Во всяком случае славянские факты свидетельствуют, по сути дела, о глубоком и интимном проникновении *мира* (Митры)¹⁴ в сферу брачных отношений, об органической связи понятий этих двух сфер.

Подобно тому, как общее значение слова **mirъ* может специализироваться, становясь техническим обозначением *брачного мира*, так и глагол **jatiti* и ряде случаев соответственно сужает свое значение в том же направлении и начинает «разыгрывать» тему брака. Ср. с.-

¹³ Слово *mirā* вышло из употребления, а *mirōta* известно лишь людям старшего возраста; также к числу редких принадлежат слова *mir*, *mirovac* ‘жить в согласии’, см.: *Sychta* III, 171.

¹⁴ В связи с соотнесением *мир* : *Митра* характерно, что сам мир иногда персонифицируется, очеловечивается: ведь, согласно известной формуле, *Мир — велик человек*.

хорв. примеры типа: *u našoj je općini* (т. е. в миру) *običaj, da se svak ženi u svomu jatu*¹⁵; *ženise u svomu jatu kao ostala paštrovska tomčad; jātiti se* ‘сочетаться’ (о новобрачных) и т. п. (см. Rječn. JAZU, s. v.)¹⁶.

Не приходится сомневаться, что в отношении темы договора вообще, контракта славянские данные не уступают индо-иранским, где Митра выступает как воплощенный, персонифицированный договор, о чем много писалось, начиная с Мейе¹⁷ (ср. в последние десятилетия работы Ж. Дюмезиля, Э. Бенвениста, П. Тиме, Я. Гонды, Я. Ф. Б. Кейпера, И. Гершевича и др.). Но статус славянских и индо-иранских данных, относящихся к договору, заметно различается. Первые связаны прежде всего с языковым локусом, вторые — с концептуально-идеологическим. Впрочем, наряду с многочисленными языковыми данными (ср. *мир*, *мировая* и т. п. в значении ‘договор, соглашение’, *мирная* ‘согласие после ссоры, примирение’, *мири́ться* ‘заключать договор’ и др., не говоря уж о соответствующей фразеологии: *по мирскому договору* (или *приговору*) и т. д., ср. также *mytrásya dhāmabhiḥ* RV I, 14, 10 ‘по установлению Митры’ при *по мирскому постановлению, как мир постановит / поставит* и т. п.), нельзя не вспомнить тайного нерва русского крестьянского мира — *примирения* как средства разрешения конфликтов и настроений, согласия враждующих начал *по мирному договору* (ср. понимание и истолкование этой «русской идеи» Достоевским). Юридические функции индо-иранского Митры, вытекающие из его связи с договором (ср. Митру как *Судью* творения), находят

¹⁵ Заключение брачного союза «u svomu jatu» должно рассматриваться как блестящий пример подтверждения соображений Бенвениста о социальном характере действия основного «митраического» глагола (и.-ир. *uđt-*). Вместе с тем существенно и то, что результат соответствующего действия (с.-хорв. *jāto*) как раз и обозначает ту социальную позицию, которая ответственна за дальнейшее обеспечение «собрания воедино» — за брачный союз.

¹⁶ Не следует забывать, что слав. **jatyka* (а, может быть, и **jata*, **jato*, **jaty*), по всей вероятности, обозначало и языческое святилище, место *сходки* для совершения молитв и треб, в частности, жертвоприношений. Ср. др.-чеш. *jiné pohanských modl jatki* (Olom. Bibl. 2, Mach. 11, 3 (1417 г.)); *jatki pohanských model* (Mammotrekt (сер. XV в.)) и др., а также чеш. и словц. *jatka* и под. в значении ‘бойня’, ‘скотобойня’, ‘коптильня’ и т. д. вплоть до ‘мясной лавки’ (к жертвоприносительному ритуалу), см. ЭССЯ 8, 1981. С. 183. — В этом контексте открывается, видимо, возможность видеть в подобных «ятках» некое соответствие святилищам типа «митреумов» («митрайонов»), широко распространенных на всем огромном, три материка охватывающем ареале, где знали и чтили Митру.

¹⁷ См.: Meillet A. Le dieu indo-iranien Mitra // JAs. 1907. P. 143—159.

себе соответствие со славянской стороны в институте *мирского суда* и развитой фразеологии, соотносящей *мир* и *суд* (ср.: *Мир один бог судит; На мир и суда нет; Мир сам себе суд; Мир не судим, а мирян бьют* и т. п.).

Не претендуя здесь на то, чтобы представить связи между индоиранским Митрой и русским миром во всей полноте, глубине и разветвленности, можно дать о них некоторое представление, сопоставив гимн Митре из «Ригведы» (III, 59) с соответствующими мотивами, связываемыми с миром в русских пословицах, поговорках, речениях из собраний Даля, Прыжова и некоторых других (в частности, словарных) источников. Во всяком случае, такое сопоставление ярко демонстрирует исключительно высокую степень конгруэнтности арийских представлений о Митре и русских о мире, делающую невероятным предположение об игре случая. Далее следует ряд сопоставлений. Первым в паре указывается ведийский мотив, вторым — соответствующий ему русский пример в основном из указанных выше источников. Последовательность сопоставлений определяется в основном тем, в каком порядке появляются в гимне III, 59 мотивы, с которыми перекликаются русские примеры.

1. Митра объединяет людей (*Mitró jánān yātayati*. III, 59, 1) — *Мир един, мир — один человек, мир всегда заодно* и т. п. — 2. Митра удерживает землю и небо (*mitró dādadhāra pṛthivīm utā dyām*, 59, 1) — *Мир землю держит, до неба достаёт* (ср. в ироническом смысле: *Мир сутки простоял, землю потоптал, небо покоптал, да разошелся*, а также почти «технические» выражения типа: *мир держит*, т. е. не позволяет уйти из него, порвать с ним связи, *держаться мира, мир все выдержит* и т. п.). — 3. Митра несет всех богов (*sá devān víśvān bibharti*, 59, 8) — *Мир всех несет* (вариант: *Вали на мир : мир все снесет*), *мир все вынесет* и т. п. — 4. Митра не смыкает очей, озирает людей (*mitráḥ kṛṣṭīr ānimiṣābhī caṣṭe*, 59, 1) — *Мир никогда не спит, всё вижу*. — 5. Кто почитает Митру, того не настигает беда (*yás ta āditya śikṣati vraténa... naīnam āñho aśnoty.*, 59, 2) — *Мир не знает беды* (но и: *мирская беда* и т. п.). — 6. Быть в милости у Митры (ср. формулу *vayám mitrásya sumatáu syāma*, 59, 3 ‘да будем мы в милости у Митры’) — *Мир милостив, мирская милость, мирская милостыня* и т. п.¹⁸ — 7. Митра рожден как царь с высшей властью

¹⁸ Примеры такого рода весьма многочисленны и обильно фиксируются теми произведениями русской литературы (особенно начиная с 50–60-х годов прошлого века), которые посвящены деревне, крестьянскому миру. Ср. несколько примеров из С. Т. Славутинского: «А вот, батюшка, ... насчет это Трифона: *мир* вашей милости прислал..., ...явите божескую милость, ослобоните

(*mitró... rájā sukṣātró ajaniṣṭa vedhāh*, 59, 4) — *Мирская власть, мирская воля* и т. п. (эти примеры также весьма многочисленны в фразеологии русского мира). — 8. *Помощь* Митры (*mitrásya carṣaṇī-dhṛtó*, 59, 6, ср. 8) — *Мирская помощь, мир всем поможет* и т. п. — 9. *Слава* Митры (...*mitró babhūva sapráthāḥ abhi śra v o b h i r ḥ p ṛthivīm*, 59, 7 'Митра славой вознесся над землей', т. е. *mitrásya śrávas*; ср. *mitrásya praśastaya*... I, 21, 3, о славе Митры) — *Мирская слава, мирская слава сильна, славить мир (миром)*, ср. *мирское слово* (существенно, что каждый из членов сравнения восходит соответственно к общему источнику). — 10. *Величие* Митры (см. 59, 7) — *Мир велик (велик человек, велико дело)*. — 11. Митра создал *утеху* (*mitró... īṣa... akaḥ* 59, 9) — *Мир всех утешит*.

Текст гимна Митре на этом кончается, но и за его пределами существует немало «митраических» фрагментов, которым есть соответствие в языке русского мира и о мире. Ср.: *Mitráḥ pāti* 'Митра пасет / охраняет, стережет'¹⁹ — *пасты мир, пасеный мир*; — *mitra-yuj* как обозначение соединения с Митрой через связь с ним неким обязательством (ср. *yuj* — *уго*), «упряжкой», которую нужно тянуть, чтобы сохранить верность, — *мирское тягло* (ср. *постылое тягло на мир полегло*), *мирское уго*; — *mitra-rājan* 'Митра-царь' — *мир-царь, мир-царит*; — *mitrá- & dhā-* (*mitrá-dhita-*, *mitrá-dhiti-*), о союзе, объединении по дружескому договору и о его результате — *мирское деянье, дело, мир на дело сошелся* (к тому же и.-евр. **dhē-*), ср. *клясть на миру*, т. е. делать приговор на сходке; — *Mitrá- & Bhāga-* — *Мир да Бог* и огромное количество формул «двойного» действия типа: *Что мир порядил, то Бог рассудил* (ср., однако, иной тип: *Мир судит один Бог*) и др.; — *Mitrá* — & *īta-*, т. е., говоря в общем, Митра и мировой (вселенский) закон, истина, правда²⁰, — при рус. *Мир да правда, мир*

меня из *старост!*.. А я перед вашей *милостью* и перед *миром* ничем как есть не причинен.., *мир* теперича меня послал... три раза вашей *милости* отписывал...» и т. п. («Жизнь и похождения Трифона Афанасьева»). Мир держится милостью: последняя как бы внешний, вне мира находящийся образ мира, по идее его опекун, покровитель, разделяющий с миром его «мирность — милость». Сходным образом Митра эмануирует из себя понятие друга (*mitrá-*), т. е. того, кто несет в себе свойства своего прототипа и источника.

¹⁹ Ср. в связи с этим авест. *azəm vīspanəm dānanəm nīpāta* 'я всех стран защитник' (говорит о себе Митра в Yt. X, 54, ср. X, 28) — при *мир всех защитит*.

²⁰ Понимание мирового закона как верности правде-истине было в высшей мере свойственно старой индо-иранской традиции, и эта идея отразилась и в других традициях, так или иначе зависевших от арийской. Ср.: *Haudry J.*

правдой держится и т. п. В прежних работах указывались и другие важные переключки, в том числе относящиеся к уровню мотивов. Так, происхождение Митры из *камня* (Митра — *πετρογενής*, ср. многочисленные отражения этого мотива в изобразительном искусстве), *треснувшего* при его появлении на свет, может быть, отдаленно откликнулось в русской поговорке о мире: *Мир зинет — камень треснет*. Русские фразеологизмы *Мир столбом стоит* и *Мир — золотая гора* находят параллели в индо-иранской митраической традиции в мотивах столба Митры (вед. *mitrásya sthūna-*. RV V, 62, 5 — 8, ср. Yt. X, 12 — 13, 28: *stunā*) и золотой горы, на которой он стоит²¹. Идея, отраженная в поговорке *Мир всех старше*, отсылает к двум совокупностям фактов из истории митраизма, когда он стал мировой религией, — к отождествлению Митры с Фанесом и к характеристике Фанеса как «старейшего» из богов. Собственно, и Митра по сути дела старейший, поскольку он возник как огонь в первородном Океане (Варуне), когда, видимо, других богов еще не было. Не случайно, именно Митра несет всех богов. — И, наконец, следует подчеркнуть, что сама внутренняя форма слов, обозначающих общину (*мир, задруга, друштво* и т. п.), отсылает к индийскому понятию *maitreya saṅgha* с тем же смыслом и сходной семантической мотивировкой его обозначения.

Еще более значительные пласты общего наследия вскрываются при анализе русских соответствий ведийской божественной паре *Mitrá-Váruṇa* (ср. рус. *мир — воля*).

Смысл вышеизложенного — в иллюстрации положения об особой роли имени в связи с проблемой реконструкции. При должном внимании исследователь, исходя из имени собственного, как по тонкой, ежеминутно грозящей оборваться нити, при определенных условиях может прийти к элементарным сочетаниям элементов, атрибутам и предикатам, мотивам и сюжетам, к фрагментам текста в его языковой форме, отсылающим к особым классам и жанрам текстов, наконец, к сложным идеологическим концепциям и их «реальной» подоснове.

La religion de la vérité dans l'épopée arménienne // Etudes Indo-Européennes. 1982. № 2. Avril. P. 1—21 и др. — Митраизм, собственно говоря, и является наиболее ярким выражением этой «религии правды-истины». Традиция русского крестьянского мира в этом отношении заслуживает самого пристального внимания.

²¹ См. подробнее статьи автора: К реконструкции индо-иранского митраического прототекста // Лингвистическая реконструкция и древнейшая история Востока. Ч. 1. М., 1984. С. 100—103; The Veda and Avesta sub specie of Reconstruction of the Indo-Iranian Prototext // Summaries of Papers presented to the VIth World Sanskrit Conference. М., 1984. P. 150—160.

ΠΥΘΩΝ, АНІ ВУДНУА, БАДЬАК и др.¹

Цель этой заметки — обосновать связь указанных трех слов друг с другом и предложить новое этимологическое решение, по крайней мере для двух из них, поскольку др.-греч. Πύθων и с.-хорв. Бадьяк, как правило, или объясняются неверно, или же вовсе остаются без объяснения. Если эта цель будет достигнута, то естественно возникнет возможность расширить семью этих слов за счет целого ряда других лексем, объясняемых пока ошибочно.

Предлагаемые здесь сопоставления с фонетической точки зрения элементарны и если до сих пор они не были сделаны, то только потому, что не были видны семантические основания для таких сопоставлений. Тем не менее, и семантические основания достаточно очевидны, но искать их следует в надязыковых знаковых системах, в данном случае — в универсальной мифологеме, действие которой приурочено к переходу от Старого Года к Новому Году, т. е. к той критической порубежной ситуации («наступили последние времена...»), после чего времени уже *не будет*), когда в соответствии с циклической концепцией времени Космос возвращался к своему прежнему недифференцированному состоянию, к Хаосу, и особый ритуал перехода должен был заново воссоздать из Хаоса Космос со всеми этапами его становления (к типологии ср. «Энума элиш» и под.). К сожалению, ввиду краткости этой заметки, придется пожертвовать сколько-нибудь подробным изложением не только точных типологических параллелей, но и приведением мифологических и ритуальных оснований, объясняющих происхождение указанных слов в названных традициях.

Результаты, излагаемые ниже, являются дальнейшим развитием круга идей, касающихся реконструкции индоевропейской мифологемы о змее у корней мирового дерева, поражаемом *огнем* (и/или другим оружием Громовержца — топором, копьем, палицей и т. п.)². Однако уже до этой работы было высказано предположение о том, что данные индо-иранской и эддической мифопоэтических традиций о змее у

¹ Топоров В. Н. ΠΥΘΩΝ, АНІ ВУДНУА, БАДЬАК и др. // Этимология 1974. М., 1976.

² Подробнее всего об этом см.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974 (в этой работе, между прочим, предлагается и объяснение происхождения с.-хорв. Бадьяк в сопоставлении с Аhi Budhnyà).

корней мирового дерева дают основание для реконструкции соответствующего индоевропейского мотива³. Эти свидетельства — несколько раз повторяющееся в «Старшей Эдде» указание на змея Нидхёгга у корней ясеня Иггдрасиля (ср. *Grimnismál*, 32, 34, 35⁴, отчасти *Völuspá*, 19, 39, 66⁵), и все, что связано с *Áhi Budhnyà* в «Ригведе» (I, 186, 5; IV, 55, 6; VI, 49, 14; 50, 14; VII, 34, 16—17; 35, 13; 38, 5; X, 64, 4; 66, 11; 92, 12; 93, 5) и отчасти в более поздних текстах, а также некоторые более отдаленные параллели из «Бундахишна». Однако в исследованиях Стрёма и Дюмезиля опущены два весьма существенных аспекта: во-первых, не указан более общий контекст для мотива «змей у корней мирового дерева», а именно — поединок с Громовержцем и поражение змея, открывающее путь плодородию и богатству и, во-вторых, реконструкция не доведена до языкового уровня, и поэтому образ содержательно единого персонажа (змея) представлен в отдельных традициях *разными* именами, не сводимыми к общему языковому источнику. Сейчас эти лакуны можно надежно заполнить.

Удобнее всего начать с ведийского «Змея Глубин» — *Áhi Budhnyà*. В этом имени этимологически ясны обе части. Первая *áhi*- восходит к индоевропейскому названию змеи, известному во многих традициях с небольшими различиями, ср. авест. *aži-*, слав. *ožь*, др.-греч. *ὄφις, ἔχης*, лат. *anguis*, лит. *angis*, тох. В *auk* и т. п. Вторая часть *budhnyà* представляет собой прилагательное от *budhná-* 'дно', 'основание', 'опора', 'нижняя часть', 'корень'⁶; откуда возможное понимание всего сочетания *Áhi Budhnyà*, как 'донный, глубинный змей' или же 'корневой змей', что в точности соответствует названию мотива (см. выше), восстановленному совсем на других (не языковых) основаниях. Само слово *budhná-*

³ См.: A. V. Ström. Indogermanisches in der *Völuspá* // *Numen*. Vol. XIV. Fasc. 3. 1967. S. 186—187; G. Dumézil. Notes sur le bestiaire cosmique de l'Edda et du Rg-Veda // *Mélanges de linguistique et de philologie*. In memoriam F. Mossé. Paris, 1959. Ср. p. 104—112.

⁴ Ср.:
A skr Yggdrasilis — drygir urfipi
meira an menu viti:
hjartr bitr ofan, en à hlipu funar,
skerpir Ni ü hogg r peran...

Ср. также мотив множества змей под ясенем Иггдрасиль (34) и мотив белки Рагатоск, резво спящей по дереву Иггдрасиль, переносящей речи Орла вниз к Нидхёггу (32); ср. *растѣкается мысью по древу* при интерпретации *мысью* = белкой (возможно и иное решение).

⁵ Ср. образ темного летающего змея (*en dīnti dreki fljugandi*, 66), несущего трупы или пложущего их (39), в сочетании с мотивом Иггдрасиля (19).

⁶ Ср. в связи с дальнейшим перевод *budhná-* как «Fuß eines Baumes» (корень).

сопоставляется с авест. *būna* ‘основа’, ‘дно’, ‘опора’, ‘глубина’ (арм. *bun*, тоже, видимо, иранизм), др.-греч. *πυθμῆν* ‘дно’, ‘основание’; ‘низ’, ‘нижняя часть’; ‘стебель’, ‘ствол’; ‘род’, ‘порождение’, лат. *fundus*⁷ ‘дно’, ‘основание’, ‘земля’, ‘предел’ (ср. Игтдрасиль как древо *предела*⁸), др.-в.-нем. *bodam*, нем. *Boden* и др.⁹ В связи с звуковой формой лат. *fundus* как и в связи с семантикой ряд названных слов — ‘корень’, ‘ствол’, ‘стебель’ (ср. *budhná-*, *πυθμῆν*), — особый интерес может представить палийское слово *bunda* ‘корень дерева’, продолжающее по форме др.-инд. *budhná*, ср. *Abhidhānappadīpikā*, 549 (ср. такие показательные контексты, как: *mūlaṃ budhno ’nghrināmaḥ* или *budhno girisamūlayoḥ* и под.¹⁰, а также другое палийское слово того же происхождения *bondī* ‘ствол’, ‘пень’, ‘туловище’, ср. маратхи *bundha* ‘пень’, ‘нижняя часть дерева’, ‘нога’, ‘основание’, *bundhā* ‘часть дерева около корня’, ‘дно’, ‘конец’, ‘источник’, ‘происхождение’, ‘корень’ и под.¹¹, ср. *būdh* ‘основание сосуда’; возможно, сюда же относится по форме и др.-греч. *πύδαξ* ‘дно сосуда’, ‘крышка’, ‘рукоятка’¹². Один из возможных выводов, вытекающий из рассмотрения указанных слов и относящийся к семантической сфере, состоит в том, что наряду со значением ‘дно’ (→ ‘бездна’), следует, видимо, уже для достаточно ранней стадии постулировать значение ‘корень’, ‘нижняя часть ствола’ и под. Здесь не придется говорить о соотношении этих основных значений друг с другом, как и о возможном первоначальном значении. Проблема эта достаточно сложна сама по себе. К тому же ее сложность усугубляется отношением дублетности **budhn-* : **dubhn-*¹³, выражающих сходный

⁷ Отношение *fundus* : *budhná-* недавно было рассмотрено в статье: J. Otrębski. Lateinische Wortdeutungen // KZ. Bd. 84. 1970 (2. Lat. *Fundus*. S. 83—84). В ней предлагается объяснять подвижность *n* относительно *d(dh)* тем, что в первом случае речь идет об инфиксе, во втором — о суффиксе; др.-инд. *-na-* (из **-no-*) толкуется как краткая форма суффикса **-men-*, ср. *πυθμῆν* и т. п. Ошибочно предположение, что указанные слова восходят к и.-е. **bhǵ-d(h)-*, от **bhū-*, ср. др.-инд. *bhū-man* ‘земля’ и под., с дентальным расширителем.

⁸ Ср.: ...помню девять миров | и девять корней | и древо предела | еще не просшее. *Vqlusrá* 2. Мир ограничивается ветвями Игтдрасиля, устанавливающими предел миру в пространстве.

⁹ См.: *Mayrhofer*. Lief. 14. 1960. S. 438.

¹⁰ Ср.: H. Lüders. Pali *bondī*-und Verwandtes // *Philologica Indica* Ausgewählte kleine Schriften von Heinrich Lüders. Göttingen, 1940. С. 556.

¹¹ Ср. R. L. Turner. A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages. London, 1908, s. v. *budhna-*.

¹² См.: J. Otrębski. Op. cit. S. 84, а также *Frisk*, S. 624.

¹³ В свою очередь семантические основы продолжателей и.-е. **dubhn-* могут сильно отличаться от общепринятых представлений, см.: О. Н. Трубачев. За-

круг идей. И само это отношение нельзя считать случайным¹⁴. В лексике мифопоэтического значения оно воспроизводится неоднократно¹⁵.

Важнее подчеркнуть общее положение, согласно которому — в принципе — все мотивы, связанные с данным словом в мифе, суть *этимологические решения данного слова*, или, иначе говоря, существует прямая зависимость между *структурой семантической парадигмы слова* (набором семем) и *правилами синтагматического развертывания этой структуры в тексте* (мифологическом). Применительно к разбираемым здесь словам это означает, что смыслу ‘дно’ (‘бездна’) сопоставлен мифологический мотив «змей в бездне», а смыслу ‘корень дерева’ — мотив «змей у корней мирового дерева». Оба эти мотива известны в большом количестве равноправных вариантов и поэтому здесь можно не решать вопрос о наиболее архаичном смысле.

Важнее сослаться на некоторые мифологические характеристики *Āhi Budhnyā*, позволяющие с бесспорностью включить его в схему основного мифа: поражение змея Громовержцем, расчленение его и следующее за этим плодородие. Рассматриваемый мифологический персонаж обладает *змеиной* природой: он называется *āhi-* ‘змей’, характеризуется как «одноногий, нерожденный» (*ajā eka-pād*)¹⁶, ср. RV, VII, 35, 13; X, 64, 4; 66, 11, выступает в связи с *Aja Eka-pād*’ом и, видимо, в своих истоках идентичен с Вритрой, основным противником Громовержца в ведийской мифологии — *Vitrā* также зовется *Āhi*, преграждая воду, он лежит на *дне* (*budhnām āśayat*. RV. I, 52, 6) и т. п. *Āhi Budhnyā* не просто змей, он одно из космических начал, связан-

метки по этимологии и сравнительной грамматике // Этимология. 1970. М., 1972. С. 10—12.

¹⁴ Сложнее обстоит дело с примерами, когда исторически единый звуковой комплекс кодирует два противопоставленных объекта. См.: *E. Evangelisti. Una congruenza lessicale latino-indiana (a proposito del mundus sotterraneo) // Studi linguistici in onore di V. Pisani. Vol. 1. Brescia, 1969. P. 347—366, особенно р. 359, где *dubno- : *mundus (к *bheudh-) отражаются в галльск. *dwfn*, брет. *don* ‘profondo’ при ирл. *domun* ‘mundo’, *domain* ‘profondo’, противопоставленных в конечном счете лат. *mundus* (куда, по мнению автора, относятся и др.-инд. *maṇḍala-* и др.).*

¹⁵ Ср. соотношение **bhoNg-* : **goNbh-* на индоевропейском уровне для кодирования идей *выпуклого* и *вогнутого* (в частности, применительно к грибам, возможно, мужским и женским), ср. лат. *fungus*, др.-греч. *σπόγγος* при слав. **gъba*, др.-инд. *gabhá-* и т. д.; эти отношения продолжают и в ряде других языков, ср. морд. *paŋga*, манс. *paŋx*, кетск. *haŋgo*, палеоазиатские продолжения **poŋ* и т. д.

¹⁶ Ср. мотив *безногости, одноногости* змея в загадках.

ных с *низом* и *водами*. Он рожден в водах и сидит во тьме в глубине рек¹⁷, подчеркиваются его отношения с морем¹⁸. Вместе с тем в связи с *Āhi Budhnyā* постоянно упоминаются и другие составные элементы Космоса: Небо и Земля¹⁹, Солнце и Месяц²⁰, горы²¹, растения²², животные²³, двойкость мира²⁴ и др. Наконец, есть фрагменты текста, в которых суммируются отдельные мотивы основного мира: море, река, пространство, воздух, *удар грома*, *потоп* и под.²⁵

Эти же самые мотивы, данные в связи с *Āhi Budhnyā* лишь в виде намека и полностью развернутые лишь в связи с *āhi- Vṛtrā*, который *budhnām āśayat* (ср. особенно RV. I, 132), даны *in extenso* в разных версиях мифа о Пифоне, поражаемом стрелами Аполлона (ср. Гомеровский гимн к Аполлону Пифийскому, строки 182 и след.; Симонид, фрагмент 26 А; Еврипид — «Ифигения в Тавриде», строки 1239—1251, не говоря о более поздних отзвуках у Аполлодора, Элиана, Клеарха, Лукана, Лукиана, Эфора, Павсания, Овидия и др.)²⁶. Змеиная природа Пифона свидетельствуется как его наименованиями — *ὄφις*, *δράκων*, *ἑρπετόν*, *serpens*, *anguis*, так и многочисленными характеристиками (хотя один из вариантов Пифона Титиос всегда изображается антропоморфно). Существенно, что Пифон — сын Геи (Земли) и Тартара, связанного с самой *нижней* частью преисподней²⁷; что он жил в пещере и охранял священный *τέμενος*, что он опустошал поля,

¹⁷ Ср. RV. VII, 34, 16—17: *abjám ukthair á h i ṁ gr̥mīṣe budhné nadínām rájassu śīdan || má no 'hir budhnyò riṣé dhān mā yajñò asya sridhad ṛtāyoh;* ср. X, 93, 5: *āhir budhnéṣu budhnyáḥ*.

¹⁸ Ср. RV. IV, 55, 6; VI. 50, 14; VIII, 35, 13 и др.

¹⁹ Ср. RV. VII, 38, 5.

²⁰ Ср. RV. X, 92, 12; X, 93, 5.

²¹ Ср. RV. VI, 49, 14: *tán nó 'hir bidhnyò adbhír arkaís tat párvatás tát savitā cáno dhāt | tát oṣadhībhír abhí rātiṣāco bhágaḥ púraṃdhir jinvatu prá rāye.*

²² Ср. RV. VI, 49, 14 (*oṣadhībhír*).

²³ Ср. обильных молоком коров, а также быков (RV. I, 186, 5), выступающих в связи с *Āhi Budhnyā*.

²⁴ Ср.: *nū rodasī āhinnā budhnyèna stuvitā dévī ápyebhir iṣṭaiḥ*. RV. IV, 55, 6.

²⁵ Ср. *samudráḥ síndhū rájo antárikṣam ajá ékapāt tanayitnúr arṇavāḥ | āhir budhnyáḥ śṛṇavad vácāñsi me víśve devāsa utá sūrāyo máma*. RV. X, 66, 11.

²⁶ К источникам мифа следует отнести и живописные изображения поединка Аполлона с Пифоном — особенно сцену поражения Пифона у дерева младенцем Аполлоном, сидящим на руках у Латоны (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Paris) и варианты мифа, в которых вместо Пифона выступают Титиос, Кикнос, Гифон и др.

²⁷ Следовательно, Пифон родился в результате инцеста.

убивал людей, творил насилие, преграждал дороги и т. п. Все, что касается поединка с Пифоном, изучено во всех деталях²⁸ и поэтому не нуждается в комментариях. Существеннее подчеркнуть, что миф о Пифоне, несомненно, принадлежит к числу наиболее интересных трансформаций основного мифа; в частности, в последнем (в ряде его вариантов) Громовержец может сражаться со своим сыном, с чем сопоставимы сведения о сыне Аполлона по имени Πύδαεύς (ср. Πύθᾶων, Πύθων, Πύθωεύς). Наконец, еще важнее собственно этимологические вопросы, остающиеся, если судить по литературе, примерно на уровне первой мифопоэтической этимологии имени Πύθων, данной еще в гимне «К Аполлону Пифийскому»:

.....Глаза же драконы мглою покрылись.
Гелиос в гниль превратил его силой своею святою.
Вот почему он Пифоном зовется теперь, а владыку
Мы называем пифийским: на месте на этом *сгноила*
Острога Гелия сила останки свирепого гада (370—374)²⁹.

Иначе говоря, имя Πύθων связывалось с глаголом πύθω ‘гноить’, ‘подвергать гниению’. В свете сказанного выше не приходится сомневаться, что Πύθων закономерно восходит к **budh-* с элементом *-n-* (хотя есть формы и без него) — подобно тому, как, например, др.-греч. πύθωμαι, сопоставляемое с др.-инд. *budhati*, авест. *baodaiti*, готск. *-biudan*, слав. *bljudq* и под., восходит к **beudh-* из **bheudh-* (по закону Грассмана). При принятии этого объяснения, связывающего древнегреческое слово с соответствующим древнеиндийским, причем оба эти слова представлены как имена отрицательных персонажей одного и того же мифа, Πύθων обретает и внутренние связи — прежде всего с уже упоминавшимся *πυθμήν*. Если же это так, то цепь рассуждений может быть продолжена еще дальше. Помня о связи Пифона (и *Áhi Budhnyà*) с низом (он сын Тартара и Геи, ср. Πύθῶ как древнее название местности у *подножья* Парнасса в Фокиде, где находились Дельфы и где был убит Πύθων) и о том, что, согласно бытовой демонологии, посуда во многих ее разновидностях — особенно низкая, открытая, с узким горлышком и под. — обиталище нечистой силы (при-

²⁸ См.: Fontenrose J. Python. A Study of Delphic Myth and Its Origin. Los Angeles, 1959.

²⁹ ...τὴν δὲ σκότος ὅσση κάλυψε. | Τὴν δ' αὐτοῦ κατέπευ' ἱερὸν μένος Ἥελίοιο. | ἐξ οὗ νῦν Πυθῶ κικλήσκειται, οἱ δὲ ἀνακτα | Πύθιον καλέουσιν ἐπώνυμον, οὐνεκα κείνη | αὐτοῦ πῦσε πέλωρ μένος ὀξέος Ἥελίοιο. Ср. также 363: Ἐνταυτοῖ νῦν πύθεν ἐπὶ χροῖ βωτιανεῖση. К мотиву Змей на скале (на камне) ср.: ...πρὸς Πυθῶ πετρήεσσαν, 182 и πύθων... Πυθοῖ ἐνι πετρήεσση..., 390.

чем существуют специальные ритуалы, цель которых не допустить ее проникновения в посуду или изгнать ее из посуды), — приходится признать вполне закономерным, что н.-луж. *benko* 'низкий, пузатый горшок' (Мука, I, с. 30), как и формы, лишенные уменьшительного значения, но тоже связанные с идеей *низа*, на этот раз *телесного* (ср. н.-луж. *beno* 'желудок, брюхо' — о скоте, ср. слов. диал. *bedno* 'дно'), относятся к этой же группе слов — из **bьdno* < **budn-* < **budhn-* и сопоставимы с Πύζων и *Áhi Budhnyà*³⁰. В этом контексте не приходится удивляться и тому, что слав. **bьdьna*, **bьdьno*, **bьdьnъ* в значении 'бочка', 'кадка', 'колодец'³¹ и под. (ср. болг. *бьдън*, *бьднѐ*, с.-хорв. *bьdаnъ*, словен. *bedènj*, *bьdènj*, *bedno*, чеш. *bedna* 'ящик'³², слов. *bedña*, *bodña*, *bodna*, польск. диал. *bednia*, укр. *бодня*, *боденька*, русск. *бодня* и под.) может не быть заимствованием из германских языков, как обычно считают³³, а, напротив, входит в указанную семью слов. То же следует предполагать, естественно, и относительно русск. *бондарь*, польск. *bednarz*, чеш. *bednář* и т. п. — из **bьdьnarь*, несмотря на такие формы, как ср.-в.-нем. *būtenaere* 'бондарь', 'бочар', др.-в.-нем. *budin*, в котором видят романские истоки³⁴. В связи с предположением об исконности этих славянских слов существенно обратить внимание на с.-хорв. *bьdаnъ*, которое сочетает в себе и идею *вогнутого* (ср. 'дубока и даскама обложена јама...' ³⁵, ср., кстати, конструкцию бочки) и идею *выпуклого* ('пласт', 'гомила', 'хрпа'), соответственно — *полого* и *заполненного* (нагроможденного)³⁶. Не менее интересно, что словарная

³⁰ Ценные наблюдения см.: О. Н. Трубачев. О праславянских лексических диалектизмах сербо-лужицких языков // Сербо-лужицкий лингвистический сборник. М., 1963. С. 160—161, а также «Этимологический словарь славянских языков» (s. v. **bьdno*), вып. III.

³¹ К тождеству слов, обозначающих 'колодец' и мифологического персонажа, связанного с нижним миром, ср. многочисленные параллели типа шумерск. *apsu* : *Апсу* или с некоторыми вариациями — *кладезь* : *Клада* и под.

³² Ср. *ящик* — святыню Геи, охраняемый Пифоном.

³³ Ср. «Этимологический словарь славянских языков», вып. III.

³⁴ См.: Фасмер I. С. 192; О. Н. Трубачев. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966. С. 301—302 и др.

³⁵ См. Речник српскохрватског књижевног и народног језика. Књ. I. Београд, 1959. С. 234.

³⁶ Значения 'куча', 'груда' и т. п. объясняют использование этого корня в оронимии, ср. *Vadanj*, гора в Хорватии (1659), о чем см.: E. Dickenmann. Kroatische Bergnamen // BNF, 4. 1969. С. 235. Характерны и такие названия гор, как *Zmajevac* (от *zmej*), *Veljun* и т. п. (Там же. С. 248, 251 и др.), отсылающие к той же мифопоэтической сфере (обозначение противника Громовержца).

характеристика слова *бадањ* — ‘велика шупља клада кроз коју тече вода...’ — в точности совпадает с описанием поверженного Вритры (как ствол дерева, омываемый текущей через него водой, ср. RV. I, 32, 5, 10—11 и др.).

Славянская мифологическая традиция дает новое подтверждение предположению об и.-е. **Budhn-* как имени мифологического персонажа (противника Громовержца в основном мифе), отраженном в вед. *Āhi Budhnyà* и др.-греч. Πύθων. Речь идет о слове, лучше всего представленном в южнославянских языках, где оно обозначает один из самых важных ритуалов года и его основной предмет или основного героя, — болг. *бѣдник* ‘дебел пѣн, който *гори* в *огнището* цяла нощ срещу Коледа’³⁷; с.-хорв. *бадњаќ* ‘дубовое полено, колода или ветки, сжигаемые в сочельник’, *Бадњи дан* ‘сочельник’, *Бадње вече* ‘вечер накануне Рождества’ и др. (ср. макед. *бадник* ‘дубовые ветки, сжигаемые в сочельник’; словен. *bedèn, bedènj* ‘толстый ствол’, ‘пень’, *bednač* ‘толстое полено’). Значение с.-хорв. *бадњаќ*, болг. *бѣдник* существенно уточняется в соответствующем ритуале, особенно полно описанном в Сербии³⁸. Здесь достаточно указать лишь самые общие черты ритуала: торжественное (в *молчаници*) вырубание *бадњака* (ду-

³⁷ См. Речник на съвременния български книжовен език. София, 1954. Свезка I. С. 92; ср. пример из П. Славейкова: *Бѣдни вечер бѣден празник срещат | с буйно пламнал бѣдник на камини.*

³⁸ Из обширной литературы об обрядах, исполняемых в *Бадњи дан* ср.: *Jireček S.* Vадпјак im 13. Jh. // *AfslPh.* Bd. 15. 1893. С. 456—457. *С. Тројановић.* Главни српски жртвени обичаји // *СЕТН* 36. XVII. 1911. С. 198—199 (ср. *Он же.* Божих, 1905); *Чајкановић В.* Неколике примедбе уз српски Бадњи дан и Божих // *Годишњица Никола Чупића.* Књ. XXXIV. Београд, 1921; *Он же.* Божихна слама // *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор.* Књ. III. Београд, 1923. С. 123—132; *Он же.* Божих, његово порекло и значај // *Српски књижевни гласник.* Књ. LXII. Београд, 1941; *Petrović P. Ћ.* Вођићни обичаји (Aleksinačko Pomoravlje) // *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena.* Књ. XXVI, sv. 1. Zagreb, 1926. С. 139—147; *Кулишић Ш.* Објашњење двеју божићних песама // *Етнологија.* Скопље, 1940; *Он же.* Божихна печеница // *Гласник Етнографског музеја.* Београд, 1940; *Он же.* Порјекло i значење вођићног обредног хљеба u Јућних Slovena // *Гласник Земалског музеја.* Св. VIII. Сарајево, 1953. С. 7—47; *E. Schneeweis.* *Serbokroatische Volkskunde.* Т. 1. Berlin, 1961. S. 113—114; *Б. Ристовски.* Кон проучувањето на народната поезија на гораните // *Македонски фолклор.* Скопје, 1969. С. 137—157; *Кулишић Ш., Петровић П. Ж., Пантелић Н.* Српски митолошки речник. Београд, 1970. С. 13—16, 29—38; *Д. Антонијевић.* *Aleksinačko Pomoravlje.* Београд, 1971. Ср. также: *M. Gavazzi.* Beiträge zur balkanische Wort- und Sachkunde. 1. *badnjač.* — *Z. f. Balk.* Bd. 6. 1968 (1969).

бовая колода, пень, бревно или ветки) до солнца или после его заката с произнесением соответствующих формул: *Добро јутро и честит вам бадњи дан!* или *Добар вече и честит вам бадњи дан!* и обращений (*Свети бадњаچه!*); число срубленных бадњак'ов — один, членимый потом на три части; три или по числу мужчин в доме (изредка — два); рубят бадњак с восточной стороны — так, чтобы и упал он в эту сторону; внесение бадњака в дом после захода солнца (иногда, как в Герцеговине, бадњак так велик, что его ввозят в дом на двух волах); придание (нередко) бадњаку антропоморфных черт (борода и т. п.); если три бадњака, то они соответственно называются бадњак, бадњачица, деца (или Божих, их сын); устилание пола соломой, иногда установление бадњака около молока с целью его створаживания (нередко четыре щепки или ветки от бадњака бросают по углам помещения), поливание бадњака вином, медом, елеем, молоком, посыпание зерном, принесение ему в жертву плодов; сжигание бадњака (медленное, иногда в течение двух суток) с битьем его (так, чтобы сыпались искры) и пожеланием, чтобы было столько волов, коней, коз, овец, свиней, ульев, счастья, сколько искр³⁹, и молитвой; тушение и сгребание золы (интересно, что еще раньше щепки бадњака бросают в воду) и т. п. Учитывая роль золы в этом обряде, как и во многих других, и ее дальнейшее использование в сочетании с водой (огонь — вода), приходится считаться с возможностью отнесения к указанному кругу слов русск. и блр. будник, будний (ср. будное дело) 'зольник, -ый', 'поташник, -ый'. Противопоставление Бадњака как старого бога (ср. Стари Бадњак, Стари Бог) его сыну Божиху как молодому богу (Мали Божих, Млади Бог) (ср. ...на чем ћемо бога молит | за старога — за Бадњака | за младога — за Божића. — Вук Карађић. Српска нар. пјесме, I, № 190, ср. № 191) в связи с другими характеристиками этого ритуала вводят его в широкий круг годовых церемоний перехода от Старого Года к Новому Году, в которых, как в уже приводившемся вавилонском «Энума элиш», видную роль играло мифологическое существо хтонического происхождения — дракон, змей, змея, демон растений и под. В ряде традиций в подобных ритуалах происходит сжигание змеи (или ее символа), пепел которой используется в медицинских целях или для увеличения плодородной силы (ср. интересные балтийские данные). Вместе с тем показательно, что в детских играх (в частности, и в русских) именно пень, колода, столб обычно изображают змею. Поэтому можно высказать предположение, что дубовый бадњак допустимо рассматривать не только как

³⁹ Более обычный вариант формулы: *Да су здрави и живи људи, овце, јагањци, теоци, говеда, коњи, свиње, кокоши, да су амбари и кошеви пуни.*

трансформацию старых представлений о мировом дереве⁴⁰, но и как след архаичного образа змея у мирового дерева; ср. *срубание бадњака, его сожжение, поливание* и в результате всего этого увеличение плодородия (иначе говоря, с *бадњаком* делают всё то, что и со змеем в мифе)⁴¹. Напрашивается заключение, что некогда *Бадњак* понимался как отрицательное начало, связанное с косной хаотической стихией; лишь будучи пораженным, он трансформировался в образ плодородия, сохранив, впрочем, ряд следов прежнего своего состояния. В частности, в сохранившемся противопоставлении — в текстах и в ритуале — *Стари Бадњак* : *Млади Божий* можно видеть продолжение пары героев основного мифа — Змея и его противника; первому принадлежит *последний день Старого Года*, когда силы Хаоса временно берут верх⁴², второму — *первый день Нового Года*, когда побеждает космическое, организующее начало.

В рамках этой схемы становится ясным, что *Бадњак*, которому принадлежит последний день Старого Года, т. е. *канун Нового Года*, обладает теми же функциями, что и Змей, противник Громовержца, в других традициях. Отсюда — естественное заключение о том, что

⁴⁰ На это указывает и такой мотив, как *бадњак и молоко*, при эддической (ср.: *Ask veit ek standa, | heitir Yggdrasill, | har baðmr, ausinn | hvíltu auri. Völuspá*, 19 — об Иггдрасиле, политом белой жидкостью) и иранской («Бундахиши», 18, 1: белая целительная хаома — *hōm* у дерева) параллелях; о двух последних см.: *A. V. Ström*. Указ. соч. С. 186. Возможно, что пара *Бадњак* и *Бадњачица* сопоставима с образом *двух* мировых деревьев, ср. *Yggdrasill* и *Læraðr* в «Эдде», см.: *A. Jakobsen*. Strofe 33 i *Grímnismál* // ANF. Bd. 80. 1965. С. 93.

⁴¹ Обрубание ветвей *бадњака* выглядит как наглядный комментарий к RV. I, 32, 5: *áhan vṛtrám... indro... | skándhāṛṣīva kúliṣenā vívṛkñāhiḥ śayata uparṛk vṛtrám* «Убил Вритру... Индра... Как (ствол дерева), ветви (которого) обрублены топором, змей лежит, прильнув к земле». Битье *бадњака* (полена, головы) принадлежит к характернейшим мотивам этого обряда и многих других типологически связанных с ним. Также заслуживает внимания число поленьев. Например, у гуцулов в подобном случае берутся *девять* поленьев из *девяяти* домов (см.: *Kaindl R. F. Zauberglaube bei den Huzulen* // Globus. 26. № 16. С. 274 и др.). Ср. то же число детей Громовержца, фактически часто — его противника-змея; ср. выше *девять* корней в связи с *девятью* мирами и древом предела в «Эдде».

⁴² В этот момент все связи доселе детерминированного мира распадаются, всё становится неопределенным и неясным. Отсюда — обычай приурочивать к переходу от Старого Года к Новому гадания, загадки, предсказания (ср., например, гадание на рождественской каше и под.). В этом смысле показательно, что оракул Аполлона Дельфийского (Πύθιον), поразившего Пифона (Πύθων), находился в Πύθιά, где жрица (Πύθια, Πύθίη) предсказывала будущее (ср. *τὰ πύθιακρατὰ, πύθο-χρήστης* и под.).

Бадъак через **Бъдн*- восходит к **Vudn*- < **Budhn*- и, следовательно, полностью совпадает со словами, обозначающими тот же самый мифологический образ в других традициях, — (*Áhi*) *Budhnyà* и Πύθων. Не исключено, что в славянской традиции известно и еще одно преобразованное отражение этого же имени. В другом месте уже высказывалась мысль о хтонической природе трех героев русских сказок (первоначально — противников главного героя) *Усыни*, *Горыни* и *Дубыни*. *Усыня* часто описывается как существо подобное Змею; к *Горыне* ср. *Змей Горыныч* или образ Змея на горах. Что касается *Дубыни*, то, наряду с ассоциациями с образом Змея на дубе (или даже на 12 дубах) и Змея, который дубами преграждает путь (ср. сходный мотив в связи с Пифоном), видимо, существует возможность видеть в этом имени и преобразование из более старого **Будыня* (< **Vud-ūn*-) > *Дубыня*. Так возникает хорошо известная пара *Змей Глубин* (*Дубыня*) — *Змей Вершин* или *Гор* (*Горыня*).

Противопоставление *кануна* и самого *праздника* — основная черта ритуалов перехода, подобных рассматриваемым. Каждый из этих двух дней строится по своим правилам, противоположным правилам другого дня; каждый из них имеет своих героев, свой набор действий и ритуальных предметов и даже свой словарь. Хорошо известно, что последний день малого временного цикла (например, недели), соотносимый и по сути дела, и (часто) по названию с концом большого цикла (года), во многих традициях называется по имени *отрицательного* начала — персонифицированного или неперсонифицированного, тогда как первый день малого временного цикла называется по имени *положительного* начала. Иначе говоря, обычно соотношение типа День Бездны — День Неба, Бога и под. В свете сказанного в русск. *будень*, *будни*, *будний*, *буденный*, *будён(н)ый* и под. (болг. и макед. *будем*, с.-хорв. *будан*, словен. *búden*, ст.-укр. *будний* и под.) нужно видеть не образование от **bud*- (**buditi*)⁴³, а обозначение последнего дня недели (года), принадлежащего отрицательному началу, кодируемому тем же корнем **Vud-n*- < **Budh-n*-. *Будень* как день отрицательного

⁴³ Хотя, разумеется, есть тексты, именно таким образом этимологизирующие это слово. Ср.: На вечера в същий ден, т. е. сироти Божек, турят (кладат) на огът една голяма смрекина пенюшка да гори цялата нощ, през която вси те домашни люди не заспиват, а пренощуват будни, та от това, види се, тая нощенаречена «бъдник» — будник. См.: *Шапкарев К. А.* Сборник от български пародии умотворения. Т. 1. Обредни, песни. Народни обичаи. София, 1968. С. 553—554. Совсем не заслуживает внимания дилетантская этимология в кн.: *G. Cenov.* Die Abstammung der Bulgaren und die Urheimat der Slaven. Berlin; Leipzig, 1930. S. 273 (к теофорному имени *Bendida*).

начала противопоставлен следующему дню — дню праздника, Солнца, *Божьему* дню, воскресенью (ср. чеш. *zmrtvýchvstání*). Это противопоставление обнаружимо и в ряде славянских текстов, где, в частности, есть указания на то, что *будний день* и *суббота* одно и то же. Ср.: *Ой, братец мой | Иванушка! | Не губи меня | У буденный день, | Загуби меня | У воскресный день...*⁴⁴ при варианте: *Да Иваночка, брáточка, ня бий мяне, | Ня бий мяне у Субóточку, | Да забий мяне у Нядзелячку!*⁴⁵. Этому различию сопутствует и различие в ритуальной пище; ср., с одной стороны, *бѣдник*, ритуальный хлеб вроде просвиры, *будний хлеб* и т. д. и, с другой стороны, *божиһни колач*⁴⁶, *божиһни хлебове* (ср. в алексиначском Поморавье *колач њива, колач ливада, колач волови, колач гувно, колач бачва, колач стока* и т. д. с соответствующими изображениями)⁴⁷, *божиһна печеница* (*заоблица, веселица*)⁴⁸ ср. *боговица, богувица* и т. п. Одновременно связь корня **bid-* (*бѣдник, будний хлеб*) с ритуальным изделием из *мукѳ* и с именем божества, относящегося к *бездне*, находит подкрепление в жемайтском божестве, о котором сообщается у Ласицкого: *Dugnai dea, praees farinae subactae*⁴⁹. Ласицкий же подводит читателя к мысли о связи этого божества не только с *мукѳ*, но и с процессом *ферментации*, традиционно относимым к сфере преисподней (ср. *Dugn-* < **Dubn-* : **Budn-*)⁵⁰. Наконец, еще одно слово, кажется, может получить разгадку в свете предлагаемой схемы. Во второй день праздника указанного типа (*Божих, Мали Божих, Божји дан* и его соответствия) основной мотив предыдущего дня возникает в теме *похорон, погреб-*

⁴⁴ См. Пoesия крестьянских праздников. Л., 1970. № 677. С. 484—485.

⁴⁵ См. Белорусские песни... / Издал П. Безсонов. М., 1871. № 78. С. 43.

⁴⁶ Ср. формулу, произносимую при разламывании божичного калача: *Божих је Божих, а не циво му је брат*. Согласно одной сербской песне, *Божих* приезжает на *коне* (ср. мотив коня Громовержца в поединке со Змеем).

⁴⁷ Еще интереснее, что в лесковачской Мораве в качестве божичного хлеба пекут хлеб, называемый *куһна змијурка*, с изображением на нем *змейки* из теста (к мотиву Змея в поединке).

⁴⁸ Учитывая, что *божиһна печеница* обычно реализуется в виде закальваемой *свиньи* (ср. также *божевица — буженина*), хотелось бы думать о некотором вкладе со стороны этого круга образов в понимание внутренней формы русск. *буженина* (не говоря уже о возможной роли *будн-*).

⁴⁹ Ср. *W. Mannhardt. Letto-Preussische Götterlehre*. Riga, 1936. С. 357, 371, 380, 398—400, 432; *J. Lasickis. Apie žemaičių, kitų sarmatų bei netikrų krikščionių dievus*. Vilnius, 1969. С. 22, 74 и др.

⁵⁰ Ср. другое божество, связанное с ферментацией, — *Rauguzemapati*, т. е. *raugų žemėpatys; Raugupatis (= Rugu-), Ruguczis (rugutis)* и др.

бения персонажа, чье имя связано с **Bud(h)n-* (ср. сгребание золы, мотив шеста, столба, палицы со звездой на рождественских праздниках, особенно елку в ритуале «полазник») ⁵¹. В частности, ср. плутарховскую версию описания погребального ритуала (захоронения Пифона) во время Пифийских игр (Πύθια), иначе называемых Σεπτήριον (или Ἐυατήρις) ⁵², или образ священного столба у саксов (*Irmisul*), который, в частности, имел функцию сообщения с загробным миром; вторичные образы подобного священного столба использовались как могильные памятники. Нужно думать, что в этом контексте ст.-русск. *бъдынъ*, *бъдынъ*, засвидетельствованное в разных списках Пролога (в «Житии св. Ольги»), где представлены и сильно испорченные формы: *бдына*, *бѣдына*, *бьды*, *дына*, *дыны*, *дыни*, *години*, *единоа* и др.) ⁵³ и

⁵¹ Ср. Богатырев П. Г. «Полазник» у южных славян, мадьяров, словаков, поляков и украинцев // *Lud Słowiański*. Т. III, 2. Kraków, 1934.

⁵² Сам Σεπτήριον обнаруживает весьма интересные аналогии к тому, что говорилось в связи с сербским праздником (*Бадњи дан*); ср. установление особого сооружения (*χαλιάς* или *σκήπη*) и стола, приход юношей, в молчании вносящих зажженные факелы, соби́рание ветвей лавра с отмеченного дерева, сожжение *χαλιάς*, понимаемого как жилище Пифона, опрокидывание стола, жертвоприношение, пиршество и т. п. См.: Fontenrose J. Op. cit. P. 453—401. Другая параллель — древнеримские *Sāturnālia*, праздновавшиеся примерно в то же время (с 17 декабря). Сатурн, *старый* отец, свергнутый своим *молодым* сыном Громовержцем Юпитером (ср. *Стари Бадњак* — *Млади Божихъ*), стал богом посевов и *урожая*. Он был олицетворением *канунов* в самом широком смысле — временных (*Sāturnia aetas*, *Sāturnia regna* и особенно *Saturni dies* ‘суббота’, ср. англ. *Saturday*: *Бадњи дан*), пространственных (*Sāturnia*, название древнего города, мифологического предшественника Рима; *Sāturnius mons*, Капитолий и т. д.), социальных и нравственных (*Sāturnia aetas* и под.), мифопоэтических (*Sāturnius numerus*, сатурнический стих, который, как показывают посмертно опубликованные записи Ф. де Соссюра, отражает архаичную сакральную жреческую традицию) и т. п. К сатурническому словарю ср. еще *Sāturnia tellus* ‘Италия’, *Sāturnia gens* ‘италики’, *Sāturnia arva* ‘Лациум’, *Sāturnius pater* ‘Юпитер’, *Sāturnia virgo* ‘Веста’, *Sāturni(a) stella* ‘планета Сатурн’ и т. п. Сходным образом реконструируется и словарь, относящийся к Громовержцу. Помимо известных примеров, ср. связь *Jūlius* (< **Iou-l-ios*) с *louis*, *Iuppiter*, *Iūno* и т. п. См.: Bonfante G. *Caero, citta dei Caesares?* // *Studi linguistici in onore V. Pisani*. Vol. 1. Brescia, 1969. С. 161—166.

⁵³ Подробное собрание материалов, относящихся к этому слову, см.: Улуханов И. С. Древнерусское *бъдынъ* // Историческая грамматика и лексикология русского языка. М., 1962. С. 196—200 (ср. также СлРЯ XI—XVII вв. Вып. 1. М., 1975. С. 84); этимологическое объяснение (*бъдынъ* — *бъдѣти*) остается в рамках народной этимологии и поэтому едва ли соответствует реальному положению дел.

обозначающее, скорее всего, именно надгробное сооружение, — естественно относится к проанализированному кругу слов: из **bud-yn-* < **bud(h)-ūn-*, ср. *бадньāk* и под., о чем правильно писал еще Г. Ильинский⁵⁴. Можно напомнить об архаичной форме могильных крестов или столбов у славян и особенно у литовцев, воспроизводящих схему мирового дерева со всеми его атрибутами (птицы, ср. название *голубец* как особый вид надгробного памятника, солнце, месяц, звезды, хтонические животные — лягушка, змея и т. п.)⁵⁵. Принимая во внимание эту схему в целом, обозначение нижней части дерева, столба через **bud(h)-n-*, как и само имя поверженного противника **Bud(h)n-*, не говоря даже о типологических параллелях, — приходится считать наиболее правдоподобным, что слово *бдынь*, действительно, связано с кругом изучаемых слов, пополняя собою словарь, относящийся к имени противника Громовержца. Если же это так, то можно сделать и более определенные заключения о том, что представляли собой *бдыни* в действительности (ср. менгиры, могильные столбы и т. п. с изображением змеи в виде зигзагообразной линии).

Южнославянские данные, о которых говорилось выше, подкрепляются целым рядом аналогичных свидетельств, относящихся к смежным территориям (прежде всего — восточнороманской и албанской). Не касаясь здесь некоторых обрядов, связанных с возжиганием огня в Восточной Романии (на Рождество — *crăciun*; разжигание костра и прыгание через него — *ardească*; помешивание углей в очаге особой палкой — *colindă* во время колядования и т. п.) и так или иначе связанных с ритуалами типа *бадняка*, — достаточно указать на прямое соответствие этому последнему ритуалу — поджигание дубового полена (*boadnic*, иногда *cloșcă, călindău*) в сочельник (характерно последующее рассыпание *золы у корней* деревьев с целью увеличения урожая, ср. выше о *будном деле*)⁵⁶. Особенно интересен архаичный рождественский обряд у северных албанцев, когда в долг вносят кусок ствола, именуемый *Буземом*, и поют: *Po vjen Buzmi bujar, | Me gjeth e me bar, | Me edha e shqerra, | Mbas tyne vjen vera* «Вот идет щедрый Бузем, | С листвою и с травой, | С козлятами и ягнятами, | А за ним идет

⁵⁴ См.: Ильинский Г. Славянские этимологии // ИОРЯС. Т. 23. Кн. 2. 1921. С. 201—205.

⁵⁵ Ср. Eisner J. Rukovět' slovanské archeologie. Т. IV. Praha, 1960; Велецкая Н. Языческие представления о загробной жизни и рудименты их в славянской народной традиции // Македонски фолклор. Скопје, 1969. С. 317—325 и др.

⁵⁶ См.: Papahagi T. Megleno-Români. I. București, 1902. С. 110; Viciu A. Colinde din Ardeal. București, 1914. С. 15—16; Попович Ю. В. Молдавские новогодние праздники (XIX — начало XX в.). Кишинев, 1974. С. 116—117 и др.

лето». При этом существенно, что юноша, несущий Бузем, говорит от его имени. В конце ритуальной трапезы старейший в доме берет две головни от сторевшего Бузема, идет к скоту, в сад и т. д., выбивая из головней искры (предполагается, что количество искр определяет приплод скота и урожай)⁵⁷. Родство этого обряда с бадняком не вызывает сомнения. То же можно сказать и о самом названии обряда.

Приведенные в этой заметке факты не только помогают связать воедино в пределах данной языковой традиции слова, ранее рассматривавшиеся разрозненно, но и дают возможность говорить об индоевропейских мифологических истоках проанализированных здесь образов и выражающих их слов.

⁵⁷ См.: *Zoizi Rr. Gjurmët e nji kalendari primitiv në popullin t'onë* // Buletin i Institutit të Shkencave. Tiranë, 1949. С. 100—102; *Reiter N. Sprache in nationaler Funktion // Ethnogenese und Staatsbildung in Südosteuropa. Göttingen, 1974. S. 104—115. Ср. также Десницкая А. В. Наддиалектные формы устной речи и их роль в истории языка. Л., 1970. С. 52.*

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЕ ΜΑΚΑΡ, ΜΑΚΑΡΙΟΣ и др.¹

Разбираемые древнегреческие слова — *μάκαρ*, *μάκαριος* 'блаженный', 'счастливый', 'благоденствующий', 'богатый', *μάκαρία* 'блаженство', 'счастье' и целый ряд производных (в том числе *verb. denom. μακαρίζω*, известный уже в «Одиссее») — принадлежат весьма важному кругу понятий с далеко идущими мифопоэтическими ассоциациями², но остаются этимологически *совершенно* не ясными. Во всяком случае оба новейших этимологических словаря единодушно относительно этих слов: «Ohne Etymologie», «Pas d'étymologie»³, причем в этом приговоре отчетлив признак некоей безнадежности, резиньяции (*Noli me tangere...*). И, в самом деле, в предлагавшихся объяснениях этих слов настолько игнорировался динамический аспект семантики, т. е. определение той ситуации, в которой *может* формироваться понятие «блаженство», что отрезались все возможности обнаружения подступов к семантическим поискам. Между тем, блаженство, как и святость, не есть *оценка* некоего состояния по шкале «хорошо — плохо», но само это состояние. Обретение этого статуса всегда связано с переходом в него из какого-то другого состояния и отмечающей этот переход *процедурой*. Поэтому внимание исследователя должно направляться на установление некоего внеязыкового факта, который мог иметь отношение к семантической мотивировке слова. В данном случае уместно обращение к типологическим параллелям, которые уточняют возможности выбора вариантов семантического развития. Но перед этим целесообразно сказать о некоторых особенностях др.-греч. *μάκαρ*, *μάκαριος*, которые, не будучи латентными, тем не менее обычно не находят прямого отражения в словарных определениях значения этих слов. Можно напомнить, что *μάκαρ* и *μάκαριος* относятся прежде всего к *богам*, но (вопреки О. М. Фрейденберг) уже у Гомера эта лексема *может* употребляться и по отношению к *людям* (ср., на-

¹ Топоров В. Н. Др.-греч. *μάκαρ*, *μακαριος* и др. // Этимология 1980. М., 1982.

² См.: De Heer. *Μάκαρ, εὐδαίμων, ὄλβιος, ευτυχής*. Amsterdam, 1969, а также: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 142 и сл., 392 и сл.; Она же. Миф и литература древности. М., 1978. С. 39, 537.

³ См.: Frisk II, 162—163; Chantraine III. P. 659. Связь с *μακρός* отстаивали Курциус, Фик, Прельвиц (см. Boisacq, s. v.); о древнеегипетском источнике др.-греч. *μάκαρ* писали Краппе (*Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*. 1940. T. 14 (66). P. 245) и Хеммердингер (*Glotta*. 1968. Bd. 46. S. 240).

пример: ὦ μάχαρ Ἄτρεΐδῃ. П. III, 182 — с характерным продолжением: μοιρηγενές ὀλβιόδαμιον; или же ἀνδρὸς μάχαρος, а также в обращениях типа ὦ μακάριε, аналогично даμόνιε), но таким, которые снисканы богами, обласканы или находятся под их защитой и покровительством (ср. показательный контекст — Гесиод. «Труды и дни» 159—160) и, следовательно, в чем-то существенном сопричастны божественному началу. Высшая степень этого начала свойственна богам (θεοί, οὐράνιοι)⁴, прежде всего Зевсу, к которому обращаются (μακάρων μακάρτατε Ζεῦ! (Эсхил), но оно может быть и на земле, у людей (χθόνιοι) и, наконец, у подземных обитателей или насельников Островов блаженных (ср. Μακάρων νῆσοι. Hes.⁵), лежащих на краю земли, далеко за морем, т. е. у покойных, в царстве смерти. Последнее объясняет употребление этого Adj. в связи с покойниками⁶. Поскольку нет особой нужды объяснять, почему покойники трактовались как блаженные⁷, сейчас уместно отвлечься ради одной типологической параллели, в которой «разыгрывается» та же тема высшей жизненной силы, новой жизни, бессмертия как результата преодоления смерти, прохождения через нее. Сразу нужно сделать оговорку: приводимая параллель представляет обряд элементарного типа, ценный прежде всего своей, так сказать «инструментальной» конкретностью, которая, собственно, и дает возможность новой ориентации в поисках семантической мотивировки понятия того блаженства, которое объединяет богов и покойников и противопоставляет их людям обычного стандартного статуса. Ценность этой параллели заключается еще и в том, что в ней выступает персонифицированный образ смерти ради новой жизни, чье имя является заимствованием из греческого, а именно *Макарка*.

Речь идет об обрядах вызывания дождя, описанных и прокомментированных вкратце в связи с темой др.-греч. μάχαρ, μακάριος⁸. В Полесье в этих обрядах отмеченную роль играет бросание («сеяние») в

⁴ Ср. у Гомера οἱ μάχαρες — о богах.

⁵ Этим именем назывался и город *Оасис* в Древнем Египте.

⁶ Подобное употребление открывает, видимо, доступ к пониманию такого выражения, как βάλλ'ες Μαχαρίαν; ср. *Куда Макары телят не гонял*. К образу страны Макарии ср. также образ св. Макария, который, судя по его Житию, живет на краю земли или должен простоять три года в земле.

⁷ Достаточно сослаться на обширную литературу (см. прежде всего: *De Heer*. Op. cit.) или на такие диагностически важные случаи, когда, например, значения 'умереть' и 'стать богом (или героем)' передаются одним и тем же словом.

⁸ См.: Толстые С. М. и Н. И. Заметки по славянскому язычеству. 2. Вызывание дождя в Полесье // *Славянский и балканский фольклор*. М., 1978. С. 101 и сл.; ср. также Топоров В. Н. Др.-греч. μάχαρ, μακάριος и под. (*Marginalia* к статьям

колодец зернышек мака-видуна, освященного на Маковой. При этом воду *колотят* (или мешают) киечками, палицей, приговаривая: «Макарка, сыночек, вылезь из воды, разлей слезы по святой земле!» (несомненна звуковая ориентация *мак* : *Макарка*, под которую подводится и содержательная интерпретация). Сходная процедура отмечена в обряде голошения по утопленнику, когда в колодец также сыплют мак и женщины «голосяць як пу пукойнику»: «Макарко утопиўса, Макарко утопиўса...». Ранее было показано, что в подобных обрядах можно видеть отражение основного мифа в одном из узловых мотивов наказания Громовержцем своего младшего сына⁹ путем его расчленения, размельчения, растирания и бросания в воду, в результате чего достигается желанное состояние (в данном случае — плодоносящий дождь; ср. в загадке о маке: «упал на землю мертвым, встал живым»). Имя этого сына в поздней традиции и в одной из версий — *Макарка*, *Макар*, и оно, очевидно, связано с маком, который, между прочим, в русской загадочной традиции описывается как *Макар Макарович*¹⁰. Мифопоэтическая связь мака с Макаром несомненна и естественно предположить, что символика вегетативного образа мака (огонь и вода; смерть, кровь и т. п.) подхвачена и антропоморфным соответствием мака — Макаром. Но в контексте др.-греч. *μάκαρ* и под. в центре внимания оказывается не мак, а *Макар*, *Макарка*, имя персонажа с богатыми мифопоэтическими ассоциациями¹¹, о которых в свое время писала О. М. Фрейденберг, и даже не само это имя и стоящий за ним персонаж, а те *составляющие*, которые определяют и его форму, и его содержание. Конкретно речь идет о соотношении Макара с темой *мокрого*, *мокроты* и самого имени персонажа с его греческим источником — *Μακάριος*.

В ритуале вызывания дождя, имеющем целью восстановить и увеличить жизненную силу (плодородие), особенно очевидна связь Макара с *водой* в колодце (ср. мифологический мотив колодца с водой жизни) и через нее с чаемой небесной водой — дождем. Отсюда и вторичное, мифопоэтическое по характеру, сопряжение имени *Макар* с *мокрым*, опирающееся прежде всего на семантическую мотивиров-

о маке и вызывании дождя) // *Balcano-Balto-Slavica: Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы*. М., 1979. С. 39—46.

⁹ Характерно, что в ряде случаев мак в колодец бросают именно маленькие дети.

¹⁰ Ср. другой вариант той же мифологемы, где речь идет о попавшем в беду, исчезнувшем, утонувшем *Семене*, ср. *семя*, *семена* — аналогично *Макар* : *мак*.

¹¹ Ср.: *Я тебя туда спроважу, куда Макар телят не гонял; На бедного Макара все шишки валятся; Макара дву-раз не женят; Таким Макаром* и т. п.

ку этих элементов в обряде. Введение в этот контекст вегетативного символа (мак) позволяет сразу же определить исходную мифологию *воды* и *огня*, в частности, в ее уточненном варианте — мировой огонь среди первородных вод, в их центре. Этот вариант (ср.: *Макарка в воде, мак в воде, огонь в воде* и т. п.) реализуется в огромном количестве ритуальных действий (например, во время купальских праздников или навроза), в специализированных мифопоэтических образах (ср. *трезубец Посейдона* или *Нептуна, лотос* и т. п.), в особых текстах (ср. прения огня с водой) и т. д. В этой перспективе Макарка может быть понят как персонифицированный образ, в котором снимается оппозиция огонь—вода¹². Макарка брошен в воду и должен умереть (подобно огню в воде) с тем, чтобы возродиться. Его связь с водой (мокрое) и огнем находит аналогию в образах *Мокрой* и *Огненной Марии, Марины, Макрины*¹³ или *Мокрой Марии (Макрины)* и *Огненного Ильи* как родителей младшего сына в основном мифе¹⁴.

Поскольку *Макарка* связан с *водой* и *смертью* (ср.: вода смерти, забвения, мертвая вода *vice versa* вода жизни, живая вода, родимая вода; по Макарке плачут, как по покойнику и т. п.), понимаемой как переход к иной, высшей, блаженной жизни (мертвая вода → живая вода), и поскольку рус. *Макар* восходит к др.-греч. *Μακάριος*¹⁵, из которого оно

¹² Стоит напомнить, что огонь и вода (молния и дождь) суть те орудия, которыми Громовержец поражает своего противника, в частности, младшего сына.

¹³ Ср.: *Колн на Макрину мокро, то страда ненастная* (19 июля); *Макрина мокра*, и *осень мокроа...* и т. п., а также *Макрину делать*, о купании в засуху баб и девок в одежде с целью вызвать дождь. Характерно, что *Макарий* участвует в наговаривании на воду в заговоре, приведенном у Блока (*Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 53*), там же и *Марья*.

¹⁴ Персонифицированные образы «мокроты» могут быть продолжены. Ср.: *в день Мокья мокро, и все лето мокрое* (11 мая) и др. Если идти еще дальше, то восстанавливается схема *Перун* (Громовержец) — **Перынь* (его жена, имя которой подтверждается, в частности, балтийскими, германскими, древнеиндийскими данными) при **Мокр-* (*Макар, Мокий* и т. п.) — *Макрина* (*Макрина*), *Мокошь* и т. п. с тем же распределением ролей. Ср. др.-рус. *Мокрошь, Мокрешь*, название Водолея. Ср. также балканский ареал топонимов типа *Макреш* (**Макр-ель*), *Макрешане, Μάκρησι, Μακρήσια*, о которых см.: *Duridanov I. Die Hydronymie des Vardarsystems als Geschichtsquelle. Köln; Wien, 1975. S. 132, 195, 201, 361; Он же. Принципы установления славянских топонимических ареалов на Балканском полуострове // Перспективы развития славянской ономастики. М., 1980. С. 41—42.*

¹⁵ Имя *Μάχαρ, Μαχαρεύς* носили сын Гелия и Роды (П. 24, 544); сын Эола; один из спутников Одиссея; лапиф на свадьбе Пифифы.

и было заимствовано, — возникает соблазн попытаться объяснить и апеллятивное μάχαρ, μαχάριος в аналогичном контексте, т. е. через семантику некоего водного действия, прохождения через состояние «мокрости» (род помазания). Хорошо известно, что сам статус блаженства, как и вообще посвященности, сакральной отмеченности, в самых разных традициях связывается с прохождением через особый водный обряд — освящение водой¹⁶. Особенно интересно, что иногда наряду с крещением водой и получением благодати через покаяние отмечается и крещение огнем (и Духом Святым), ср. Мф. 3, 11—12, чему соответствует и двойная гибель мира (как и противника Громовержца в основном мифе) — от воды и от огня (ἐκπύρωσις καὶ κατακλυσιμὸς, ср. 2 Петр. 3, 5—7)¹⁷. В этом контексте, вероятно, не покажется странной (и тем более семантически не мотивированной) связь др.-греч. μάχαρ с лексемами, обозначающими мокрое, влажное (иногда — грязное: вода и земля)¹⁸ и восходящими к и.-е. *māk-, *mākr-, *māk-n-, которое отражено с достаточной полнотой в разных индоевропейских языках, занимавших компактную зону между Балтийским и Средиземным морями, от юго-восточной Прибалтики до Балкан (включая предков армян)¹⁹. Ср. слав. *mokъ (*močiti, *makati, *mok-nъ-ti, ср. *Mok-

¹⁶ Ср. о крещении водой и Духом Святым — Мф. 3, 11, 16; Мк. I, 8, 10; Лк. 3, 16; Ин. I, 26, 31, 33 и др. Согласно святоотеческой традиции, в таком крещении водою и Духом человек вступает на путь спасения и получает при этом блаженство — «сугубую благодать» — «благодать через воду» и «благодать Духа» (Св. Кирилл Иерусал. Catech. IV). Характерно, что и благодать Духа, сошедшая на апостолов в день Пятидесятницы, уподобляется изливанию «духовной воды» (Catech. XVII, 14).

¹⁷ Ср. соответственно — святая вода и святой огонь. Уместно предположить, учитывая обильные типологические параллели, что эта последняя была исходной, что опять возвращает нас к двуединому мотиву воды и огня.

¹⁸ К связи μάχαρ с водой ср. Острова блаженных, название оазиса и т. п. Ср. и более широкий «водный» контекст смерти — похоронная ладья (или корабль), перевоз покойника через реку или море и т. п.

¹⁹ Следы этого корня известны, видимо, и в древней Италии. См. Makra, Mākra, название реки впадающей в Лигурийское море и отделяющей Этрурию от Лигурии. Нельзя пройти мимо и наименования некоторых островов, получивших (хотя и вторично) название Macaria, Μαχαρία за их особое плодородие (ср. Лесбос, Родос, Кипр; на последнем есть и город того же имени). В Мессении этим именем называли долину по течению реки Памис (Strab. 8, 361); около Марафона был источник Μαχαρία, названный, как считалось, в честь дочери Геракла Макарии, выступающей (правда, безымянно) в «Гераклидах» Еврипида. Эта безымянность получает целесообразное объяснение: «Имя Макария (блаженная) в V в. до н. э. уже получило значение “покойница”

ошь и др.); лит. *makōnė* ‘грязь’, ‘слякоть’ (: *mak-ti* ‘брести по грязи’, ‘топтать грязь’, *mak-yti*, *mak-noti*), *makna* ‘болотистое, сырое место’, *maknūnė*, *maklūnė* и т. п.; лтш. *mākōnis* (: *māk-tiēs*), *ma* и т. п. (ср. местные и водные названия типа прусск. *Macruten*, 1411—1419, лтш. *Makari*, лит. *Makaraĩ* и под., остающиеся не всегда ясными, и многочисленные названия типа лит. *Makūs*, лтш. *Ma*, *Makana*, *Makale* и т. п.; алб. *makë* ‘пленка на жидкости’; арм. *môr* ‘грязь’, ‘трясина’ (< **māk-ri-*). Если предлагаемый круг сопоставлений действительно связан с *μάχαρ*, то это слово, рассматривавшееся как изолированный пережиток гетероклитического склонения (древнее имя среднего рода, ставшее прилагательным архаичного типа)²⁰, не только подкрепляется точными соответствиями в виде форм с элементом *-r-* (ср. слав. *tok-rъ* или арм. *môr*), но и как бы достраивается (в индоевропейском масштабе) до полной (недефектной) гетероклизы — **mak-r-* : **mak-n-*. Такого рода реконструкция источника др.-греч. *μάχαρ* в свою очередь отбрасывает луч света назад, расширяя возможность увеличения

(Роде Psyche 283). Понятно, что при жизни дочь Геракла так называться не могла. Это имя ей было дано лишь после смерти. Вероятно, дело происходило так: когда дочь Геракла была поражена жертвенным ножом, ее тело внезапно исчезло, а на том месте, где ее кровь коснулась земли, появился источник. Тогда старшая жрица объявила, что ее богиня приняла убитую к себе как свою “сопребстольницу”, что она отныне — героиня и наречена “Макарией”, как и источник. Все это рассказывал Демифонт в третьем акте. Так как действие потеряно, то имя Макария и не сохранилось в тексте Еврипида, но сохранилось в списке действующих лиц. При этом объяснении понятно, почему на картине Аполлодора дочь Геракла имени не имела: художник не мог дать живой деве то имя, которое она получила лишь после смерти» (см.: Анненский И. Ф. Алтарь милосердия // Еврипид. Драмы. Т. II. М., 1917. С. 23). Хотя У. фон Вилламовиц-Мёллендорф заключал, что образ Макарии выдуман Еврипидом (De Eurip. Heraclidis IX), в этом образе реализуются глубинные мотивы мифа — смерть как жертва (причем добровольная, а не по жребию, как предлагает Иолай) ради спасения других: *О нет, оставь, старик. Я не хочу | Быть жертвою по жребию; иль этим | Стяжала бы любовь я? Если ж душу | Вы примете мою и умереть | Дадите мне за них по вольной воле, | Без всякого насилия, — я готова...* — Можно напомнить, что Канарские острова, к западу от Африки, славившиеся своей красотой и изобилием, назывались *αἱ τῶν μαχάρων νῆσοι* или — в латинском варианте — *Fortunatae insulae*. Разумеется, нужно не забывать и о других отражениях элемента **mak-* в очерченном ареале (ср., напр., *Μάχεστος*, *Macestus*, левый приток Риндака в Мисии, при *Μάχιστος*, *Macistus* в Элиде (если это не то же, что *μήχιστος* ‘длиннейший’) и др.).

²⁰ Benveniste E. Origines de la formation des noms en indo-européen. Paris, 1935. P. 18; Schwyzler E. Griechische Grammatik. Bd. 1. München, 1939. S. 519 и др. Ср. уже: Brugmann K. // IF. 1905. Bd. 18. S. 434.

круга слов, относящихся к выявленному ядру — **māk-*. В частности, *-ar-* в *μάχαρ* позволяет обратиться к балтийским глагольным образованиям на *-ar-*, *-al-* типа лит. *makaruoti, makaluoti* ‘месить’, ‘смешивать’; ‘махать’, ‘болтать’; ‘бить’, ‘колотить’; ‘брести’ (‘идти с трудом’), которые в свою очередь этимологически связаны с лит. *makuti* ‘брести через грязь’ (‘месить грязь’). Тем самым, кажется, устанавливается связь между и.-е. **māk-* ‘мокрый’, ‘мочить’ и **māk-* ‘месить’, ‘мять’, ‘давить’ (Роконю I, 698; ср. лтш. *makt*, лат. *maccare* < **māc-āre* и др.)²¹, даже ‘бить’, что заставляет вспомнить еще об одном мотиве упоминавшегося ритуала. В обряде вызывания дождя (как и в ряде других ритуалов этого типа) воду *мешают, бьют, колотят* (иногда то же делается с персонажем, связанным с водой; ср. «разорение» других ритуальных объектов типа купальской куклы, Костромы, Масленицы и т. п.). Наличие соответствующих смыслов в балт. *tak-*, *tak-ar-*, *tak-al-* (ср. лит. *makāras* ‘большая палка’) дает, во-первых, возможность для предположения о возможном отражении сходной ситуации в балтийской традиции²², и во-вторых, помогает расширить круг соответс-

²¹ Из форм с аналогичным элементом *-r-* ср. лат. *māceria, māceries*, о стене (собств. — ‘вылепленное из глины’, ‘глинобитная стена’). Латинское слово исключительно интересно в том отношении, что оно входит в единый круг лексем, отсылающих как к мотиву мокрого, размокшего (и.-е. **māk-(r-)*), так и к мотиву размягченного, ослабшего, измученного, худого, чахлого, «вытянутого» (и.-е. **māk-* : **māk-*, **māk'rós* (!), см. Роконю I, 699). Ср. лат. *mācerātio* ‘вы-, размачивание’, напр., *calcis. Vitriv.*), но и умерщвление (*car-nis*) при *mācero* ‘делать мягким’, ‘ослаблять’, ‘мучить’, ‘изводить’, *macēscō* ‘худеть’, ‘чахнуть’, ‘истощаться’ (: *mācerēscō* ‘размягчаться’). Тем самым как бы перебрашивается мостик между двумя разными индоевропейскими корнями, что вынуждает — в известной мере — обратить внимание и на такие рефлексy и.-е. **māk'rys*, как др.-греч. *μακρός* (ср. *μάχος, μῆχος*; ср. *Μακρόδωνες* : *μακρόδος* ‘стройный’), лат. *macer* ‘худой’ (: *maceō, maciēs*), др.-исл. *magr*, др.-в.-нем. *magar*, нем. *mager* ‘худой’, авест. *mas-* ‘длинный’, может быть, хетт. *maklanteš* ‘худой’ и т. д. (ср. известный алтайский мифопоэтический мотив битья, в результате которого герой становится очень *худым* (или, наоборот, расплюснутым, т. е. толстым), но и очень *длинным*, высоким).

²² Ср. хотя бы такие любопытные контексты, как лит. *Makarai á vandená ir pasinèrè*, т. е. примерно «Скользь (или: бултых! — *makarai*, Interj.) в воду и нырнул» — *при mākaraš* ‘подвижный, бойкий человек’, ‘непоседа’, ‘тот, кто болтается, мешает’ (ср. *mākalas* ‘болтень’, ‘мешалка’, и т. п.), *makaraiila, mākaris* (ср.: *Ko tū čia mākarioji kaip koks mākaris*), *mākariuoti*, возможно, и *mākāryti*, что ставит под серьезное сомнение традиционную этимологию некоторых из этих слов. К связи таких смыслов, как ‘бить’, ‘колотить’ и т. п., с обозначением чего-то непоседливого, прыткого, юркого, ср. рус. *шибкий* (: *шибть*), *буйкий* (: *бить*) и т. п.

твий за счет ряда славянских слов, которые до сих пор в этой связи не рассматривались. В частности, существен учет таких слов, как рус. диал. *макнуть* ‘ударить’, ‘гвоздануть’ при более обычном — ‘опускать (погружать) в жидкость’, *потоплять* (и снова вытаскивать)’. Сам мифолого-лингвистический мотив *битья* объекта, обозначаемого комплексом **tak(-r-)*, апеллирует к разным полюсам — к битью Макара (ср.: *На бедного Макара все шишки валяются*) и его вегетативному варианту (битье — растирание мака в макитре), с одной стороны, и к мотиву *поражения* (удара)²³ Громовержцем младшего сына (в трансформации — *Макарка*) или жены (*Мокошь*, в реконструкции), — с другой стороны. Следовательно, и в балто-славянской традиции в связи с тем же элементом **tak-*, **tak-r-* : **tok-* : **tok-r-* возникает мотив *смерти* (имплицуемый мотивом удара, поражения). При этом смерть понимается не как абсолютный конец и не как онтологический просчет, несовершенство. Наоборот, она лишь этап перехода к особой полноте и интенсивности жизненного начала, к своего рода блаженству (*μάχαρ*). Отсюда и тождества: умереть = стать *блаженным* (*μάχαρ, -ιος*), *богом* (ср. хеттскую традицию или веспасиановское — перед смертью — *Ut puto deus fio*. Sueton. Vespas. 23) или как бог, т. е. возвращение к идее, лежащей в основе древнегреческого слова.

Предлагаемая здесь семантическая мотивировка др.-греч. *μάχαρ, μαχάριος* и характер распределения рефлексов и.-е. *māk-r-* в древнегреческом и остальных языках (прежде всего в балтийских и славянских) вполне объясняют и само древнегреческое слово и семантическую филиацию продолжателей и.-е. **māk-r-* в отдельных языках. Становится правдоподобным понимание др.-греч. *μάχαρ, μαχάριος* как своего рода *по-мазанника*, т. е. того, кто прошел соответствующий обряд. Внутренняя форма слов для *по-мазанника*, как правило, отсылает к обозначению соответствующего действия и вещества — *мазать, мазь*. Ср. др.-греч. *χριστός*, т. е. ‘Помазанник’: *χρίω* (ср. *ἔλαιον χρίω τινά* в новозаветной традиции, продолжающей в этом отношении библейскую); лат. *unctus* : *ing(u)o* : *unguentum (unctio)*²⁴; нем. *Gesalbte* : *salben* : *Salbe*; франц. *oint* : *oindre (onction)* : *oing*; англ. *anointed* : *anoint* : *anointment* и т. д. Отсюда предположение о том, что и.-е. **māk-r-* (*μάχαρ, mokrъ* и т. п.) есть не что иное, как обозначение особого состояния — свойства, вызываемого приложением действия, кодируемого элементом **tak-*, к некоему объекту. Более конкретно речь могла бы идти о битье, давлении, перемешивании и т. д., т. е. о действии, в результа-

²³ Ср. таким Макаром, т. е. ‘таким образом’. В обоих случаях просвечивает идея удара (ср. выше о *макнуть*, а также *разить*: *об-раз*).

²⁴ Ср. *uncta aqua* как обозначение грязной воды.

те которого твердая и имеющая форму (упорядоченная) субстанция превращается в мягкую, аморфную, кашеобразную, мокрую (ср. характерную связь значений в этимологическом ряду рус. *мазать*: др.-греч. μάσσω (μαμαμμένος) ‘давлю’, ‘мешаю’, ‘мажу’, ср. μαγίς ‘месиво’, ‘тесто’: лтш. *miðzē* ‘много и жадно есть’; ‘колотить’; ‘дурачить’²⁵, ‘мучить’). Принятие этой семантической мотивировки объясняло бы, почему с понятиями собственно мокрого, сырого в древнегреческом связывались слова других корней (*ιχμάς, ὑγρός, ἰότης* и т. п.). Впрочем, сама изолированность μάχαρ, μαχάριος в древнегреческом языке несомненна²⁶. Возможно, что круг этимологической родни этих слов мог бы быть расширен и еще более²⁷.

²⁵ Сочетание этих смыслов точно (и, видимо, не случайно) описывает самые характерные черты шутовского персонажа из итальянской ателланы, *обжору*, *дурачка* и *труса*, которого постоянно *бьют*, толстого Маккуса (лат. *Mac(c)us*). Уже давно было показано (см. *Dieterich A. Pulcinella*. 1897. S. 90), что это слово обозначает бобовую кашу (размягченное, смешанное, полужидкое) и что оно связано с итал. *taccaroni* как персонификацией национальной еды (ср. *Джованини Маккарони* как мучное блюдо) и шута, глупости. См.: *Фрейденберг О. М.* Указ. соч. С. 175—176. Ср. также «макаронический» язык, стих и т. п. как образы хаотического смешения разъятых частей. Языковая форма *Mac(c)us, taccaroni* в конечном счете, видимо, отсылает нас к продолжениям того же самого и.е. **māk-r-* : **māk-*. Следовательно, и итальянские факты входят в игру разбираемых мотивов. Более того, они помогают обратным образом вернуться к др.-греч. μάχαρ-, ср. *Μαχῶ*, имя тупой женщины (*Suid.*), не отделимой от *Μασσῖς* ‘а; *μαχῶω* ‘быть тупоумным’ (ср. к внутренней форме — *(на)битый дурак*); *μαχέλη* ‘кирка’ и под. (ср. *било*), с которым, возможно, связаны лит. *mākāras*, о палке, дубине, и не вполне ясное арм. *markel* ‘кирка’ (ср. *Frisk II*, 163—164) и др.

²⁶ Показательно, что μάχαρς применительно к покойным в прозе отмечено лишь один раз — у Платона. В этом смысле такое употребление слова можно считать признаком поэтического языка.

²⁷ В другом месте была высказана гипотеза о лингвистической и культурно-исторической возможности привлечения к разбиравшимся здесь фактам названий фантастического животного (обычно гибридной природы).

ФРАКИЙСКОЕ ΣΠΑΡΤΑΚΟΣ В ИНДОЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ¹

Как известно, попытка найти апеллатив, соответствующий данному имени собственному (PN), и, следовательно, осуществить первую половину этимологического решения слова весьма часто оказывается неблагоприятным занятием. Тем не менее, сама задача поиска этимона важна тем более, если есть возможность предложить новый вариант решения трудностей. И уж во всяком случае оправдано вовлечение исследователя в гушу уже высказанных этимологических контрверз — тем более, если есть возможность предложить новый вариант решения, связанный с нахождением апеллатива, существенно более близкого к данному PN, чем то, что с ним до сих пор сближалось (во-первых), и если этот апеллатив не был учтен в предыдущих этимологиях PN (во-вторых). Фрак. *Σπάρτακος* как раз из этой категории случаев.

Но сначала — некоторые фактические данные об этом имени, относящиеся к разным персонажам, засвидетельствованном в разные хронологические периоды (начиная с V в. до н. э.) и в разных ареалах (Фракия, Рим, Боспор, Египет) и, наконец, выступающем в более или менее различающихся между собою формах. К сказанному можно добавить, что имя засвидетельствовано как в греческих, так и в латинских текстах, как в сочинениях исторического характера, так и в эпиграфике (надписи, монеты и т. п.). Наиболее точная и авторитетная форма имени — *Σπάρτακος*. Она выступает в связи с обозначением правителей Боспора Киммерийского, принадлежавших к династии Спартокидов. Ср.: — *διεδέξατο δὲ τὴν ἀρχὴν* (scil. τοῦ Κιμμερίου Βοσπόρου) *Σπάρτακος καὶ ἦρξεν ἔτη ἑπτὰ*. Diod. 12, 31, 1²; — *ἐπὶ δὲ τούτων Σπάρτακος μὲν ὁ Βοσπόρου βασιλεὺς ἐτελεύτησεν ἄρξας ἔτη ἑπτὰ*. Diod. 12, 36, 1; — *περὶ δὲ τὸν αὐτὸν χρόνον καὶ Σάτυρος ὁ Σπαρτάκου μὲν υἱός, βασιλεὺς δὲ Βοσπόρου ἐτελεύτησεν*. Diod. 14, 93, 1; — *κατὰ δὲ τὸν Πόντον Λεύκων ὁ τοῦ Βοσπόρου βασιλεὺς ἐτελεύτησεν ἄρξας ἔτη τεσσαράκοντα, τὴν δ' ἀρχὴν διαδεξάμενος Σπάρτακος ὁ υἱὸς ἐβασίλευσεν ἔτη πέντε*. Diod. 16, 31, 6; — *ἅμα δὲ τούτοις πραττομένοις Εὐμηλος μὲν ὁ Βοσπόρου βασιλεὺς ἔκτος ἔτος ἐτελεύτησε, τὴν δὲ βασιλείαν διαδεξάμενος Σπάρτακος ὁ υἱὸς ἦρξεν*

¹ Топоров В. Н. ФРАК. ΣΠΑΡΤΑΚΟΣ В ИНДОЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ // *Onomastica jugoslavica*. Zagreb, 1982. Vol. 9

² Используются сокращения, принятые в кн.: *Detschew D. Die thrakischen Sprachreste*. Wien, 1957. S. VII—IX (далее — Дечев).

ἔτη εἴκοσιν. Diod. 20, 100, 7. В боспорской эпиграфике такая форма засвидетельствована в разрушенной и в целом не читаемой надписи CIRB 1162 (*Σπάρτακος*)³; ср. также *Σπαρτακίων Συμμάχου*. CIRB 1135⁴. Форма *Σπάρτακος*, *Spartacus* неизменно выступает и там, где речь идет о знаменитом вожде восстания рабов в 73—71 гг. до н. э.: *Σπαρτάκω τε μονομάχῳ*. Appian. bell. Mithr. 109; — *Σπάρτακος*, *Θραῖς ἀνὴρ, ἐστρατευμένος ποτὲ Ῥωμαίοις*. Appian. bell. civ. 1, 116; — *αὐτίκα μυρίων Σπαρτακείων* [Adj. от PN] ...*στρατοπεδεύοντων*. Ibid. 1, 118; — *μέγα τὸ Σπαρτάκειον ἔργον*. Ibid. 1, 119; — *Σπάρτακος, ἀνὴρ Θραῖς τοῦ Νομαδικοῦ γένους, οὐ μόνον φρόνημα μέγα καὶ ῥώμην ἔχων, ἀλλὰ καὶ συνέσει καὶ πραότητι τῆς τύχης ἀμείνων καὶ τοῦ γένους ἑλληνικώτερος*. Plut. Crass. 8, 3; — *ἡ γυνὴ δ' ὁμόφυλος οὔσα τοῦ Σπαρτάκου, μαντικὴ δὲ καὶ κάτοχος τοῖς περὶ τὸν Διόνυσον ὀργασμοῖς*. Ibid. 8, 4; — *καὶ Σπάρτακος δὲ ὁ μονομάχος ἐκ Καπύης πόλεως Ἰταλικῆς ἀποδρὰς κατὰ τὰ Μιθριδατικὰ πολὺ πλήθος ἀποστήσας οἰκετῶν (ἦν δὲ καὶ αὐτὸς οἰκέτης Θραῖς γένος)*. Athen. 6, 272—273; — *Is mihi etiam generis sui mentionem facit, cum Athenionis aut Spartaci exemplo ludos facere maluerit quam C. aut Appii Claudiorum?* Cic. Harusp. 26; — *quem in edictis Spartacum appellat, hunc in senatu ne improbum quidem dicere audet*. Philipp. 3, 21; — *est igitur, Quirities populo Romano... omne certamen cum percussore, cum latrone, cum Spartaco*. Ibid. 4, 15; — *o Spartace! quem enim te potius appellem? cuius propter nefanda scelera tolerabiles fuisse videtur Catilina*. Ibid. 13, 22; — *gladiatores Capuae ex ludo Lentuli profugerunt et congregata servitorum ergastulorumque multitudine Crixo et Spartaco ducibus bello excitato Claudium Pulchrum legatum et P. Varenum praetorem proelio vicerunt*. Liv. Perioch. 95; — *(gladiatores) ducibus Crixo et Oenomaio Gallis et Spartaco Thrace Vesuvium montem occupaverunt*. Oros. adv. pag. 5, 24, 1; — *dehinc C. Cassium proconsulem idem Spartacus oppressum bello interfecit*. Ibid. 5, 24, 4; — *bellum Spartaco duce concitatum quo nomine appellem nescio... nec abnuat ille de stipendiario Thrae miles, de milite desertor, inde latro, deinde in honorem virium gladiator*. Flor. 2, 8, 18. — Наконец, аналогичная форма PN выступает в греческой и латинской эпиграфике последних веков до нашей эры и первых веков нашей эры. Ср.: — [*Δ*]ιονύσιος *Σπαρτακου* DH 479, № 117, 11 (Милет. II в. до н. э.), — *Σπαρτακος Φαίδρου ἦκω ἰς Ἄβυδον. Σῶζε με, Ὅσιρι*. MPL 377; — *Σπαρτακος Μένανδρου* [ος] *Μεμναδ...* SB 3680; — *Σπαρτακος Φιλ[ιέργου]*. SB 3693; — *Σπαρτακος ὀδρομεύς*

³ См.: Корпус Боспорских надписей. М.; Л. 1965 (далее — CIRB).

⁴ Теоретически такой же могла быть форма имени в CIRB 1178, восстанавливаемой, однако, как [*Σ*]παρτ[οκίων?], т. е. в соответствии с *Σπαρτοκίων Ἀγαθοῦ*. CIRB 1134, *Σπαρτοκίων Σωστράτου*. CIRB 1137 (A, B).

Ἄλεξιάνδρου. SB 3683; — κλήρου ἰππικῶν Σπαρτάκου. BGU 6, 1226 (260 г. до н. э.); — [...]ων Σπαρτακῶν Ἄλεξιάνδρου. Ibid. 1227 (173 г. до н. э.); — ...τῶν [κατοίκων] ἰππέων Σπαρτακῶν Πτολεμαίῳ Μα[χεδόνι] Oх. 14, 1635 (184 г. н. э.), 3; — ἵνα ὑπάρχωσι τῷ Σπαρτακῶ καὶ ἐκγόνοις. Ibid. 8; — παρὰ Σπαρτακῶ μ[η]τρὸς Διδύμης [ἀπ'] Ὀξ[υ]ρύχων πόλεως. Ibid. 17, 2118 (156 г. н. э.), 1—2; *Spartac(us?)* CIL 5, 7956 (Cemenelum, Alpes maritimae); — d. m. Avidio Spartaco patrona alumno. CIL 6, 12889; — V. Spartacus. CIL 11, 4576 (Carsula)⁵.

Аналогичная форма PN многократно отмечается во фракийских именах Египта в эпоху эллинизма и последующую римскую эпоху (некоторые из них приведены выше). Ср.: *Σπαρτακος* (неоднократно), *Σπαρτακος* *Θεραΐς* (250—240 гг. до н. э.), *Σπαρτις* и т. п.⁶

Поскольку для дальнейших рассуждений особенно важной является форма *Spart-*, то здесь уже уместно привести и те формы PN, в которых за указанным элементом следует не *a* (как в подавляющем большинстве приведенных выше примеров), а *o*. Ср. *Σπαρτοκωι*. Ditt. Syll.³ 206 (347—346 гг. до н. э. Пирей), 1—2; — *Σπαρτοκος* *κ[αί] Παιρι[ισα]δης*. Ibid. 9—10; — *ἐπαινεῖ Σπαρτ[ο]κον καὶ Παιρισαδην*, 12—13; — *Σπαρτοκον καὶ Παιρισαδην τοὺς Λεύκωνος παῖδες*. Ibid. 36—37; — *[οἱ πρόγονοι οἱ] Σπαρτοκου*. Ibid. 370 (289—288 гг. до н. э., Афины), 8—9; — *Σπαρτοκος*. Ibid. 10; — *ἐπὶ τὴν ἀρχὴν τ[ῆ]ν τῶν προγόνων αὐτοῦ ἢ τὴν Σπα[ρ]τοκου*. Ibid. 18—19; *[τὸν βασιλέα Σπαρτοκου Εὐμήλου Βοσπ[ό]ριον*. Ibid. 33—34; — *βασι[λεὺς Παιρι]σαδ[ας] καὶ βασιλ[ισσα Καμασα]ρεα βασιλέως Σπα[ρ]τοκου*. Ibid. 439 (261 г. до н. э., Дельфы), 2—5; — *ἄρχοντας Σπαρτοκου του Εὐμήλου*. IPE 2, 13, 3—4 (Пантикапей); — *βασιλεύοντος Σπα[ρ]τοκου του Εὐμ[ή]λου*. Ibid. 2, 14; — *ἄρχοντας Παιρισαδου τοῦ Σπαρτοκου Βοσπόρου καὶ Θεοδοσίας καὶ βασιλεύοντος Σινδῶν καὶ Μαϊτῶν πάντων καὶ Θατέων*. Ibid. 2, 15; — *βασιλεύοντος Παιρισαδου του Σπαρτοκου*. Ibid. 2, 16, 17; — *ὑπερ[ἄ]ρχοντας καὶ βασιλέως Παιρι[ισα]δου τοῦ βασιλέως Παιρισαδου φιλο[μ]ήτορος καὶ βασιλίσσης Καμασαρης τῆς Σπαρτ[ο]κου θυγατρὸς φιλο[ο]τέκνου[υ]*. Ibid. 2, 19; — *βασιλέα Παιρισαδην βασιλέως Σπαρτακου*. Ibid. 2, 35; — *[βασιλεύοντος Σ]παρτοκου [τοῦ Παιρισαδο]υ*. Ibid. 2, 308; — *ἄρχοντας καὶ βασιλεύοντος Σπαρτοκου τοῦ Εὐμήλου*. Ibid. 2, 348 (Фанагория); — *ἄρχοντας Σπαρτοκου τοῦ Εὐμ[ή]λου καὶ βασιλεύοντος*. Ibid. 2,

⁵ Элемент *Spart-* восстанавливается и по некоторым другим данным (ср.: *gregali Spartico* Diuzeni f. *Dipscurto* Besso. CIL 16. Dipl. 1 [52 г. н. э., Stabia]; — *Furius Sparticus* fratri *incorporabili* fecit. CIL 10, 1974 [Puteoli] и даже *Σπάρτηχος Σπαρτίχων*. IG 12, 5, 1, 494b [Сифнос] и др.).

⁶ См.: *Velkov V., Fol A. Les Thraces en Egypte greco-romaine // Studia Thracica*. 4. Sofia, 1977. P. 60—61, 94 (№ 275—283, 509a—514).

349; — [ἄρχοντας Παιρισ]αδου τοῦ Σπα[ρ]τοκου. Ibid. 2, 350; — βασιλέως [Σ]παρτακου. Head HN 503 (нач. III в. до н. э.); — Εἰρήνη Σπαρτοκου Αἰνία. IG 2², 7972; — Σ[π]αρτοκος Σπαρτοκου. BCH 30, 1906, 226, № 9 (Дельфы, I, 47); — Μουκατραλις Σπαρτοκου. ADB 34 (I, 39); — Κλ(αύδιος) Σ[π]αρτοκος. SVB 33, № 1; — Παίρακε Σπαρτόκου, χαίρε. CIRB 480 (видимо, I в. н. э.)⁷.

Очень показательны и топонимические данные, не отделимые, конечно, от соответствующих РН. Особый интерес в этом отношении представляет фраза, имеющаяся у Стефана Византийского: *Σπάρτακος, πόλις Θρᾶκης. Ἐρατοσθένης ἐν Γαλατικῶν δευτέρῳ. τὸ ἔθνικόν Σπαρτάχιος ἢ καὶ Σπάρτακος* (583, 11), из которой Д. Дечев делает вывод о том, что город назван по его основателю (т. е. речь идет о нулевом типе словопроизводства). Впрочем, *Σπάρτακος* как топоним входит в ряд других местных названий типа *Σπάρτωλος* (город в Боттии, области Македонии на правом берегу Аксия, к западу от Олинфа), от которого известен этникон *Σπαρτώλοι*⁸, и, как можно думать, фракийских по происхождению названий типа *Σπάρτη κόμη*, *Σπάρτον ὄρος*, о которых сообщает Стефан Византийский: *Σπάρτη, Λακωνικὸν χωρίον, ἀπὸ τῶν μετὰ Κάδμου Σπαρτῶν, περὶ ὧν Τιμαγόρας φησὶν «ἐκπεσόντας δὲ αὐτοὺς εἰς τὴν Λακωνικὴν Σπάρτην ἀφ' ἑαυτῶν ὀνομάσαι»... ἔστι καὶ Σπάρτον ὄρος καὶ Σπάρτη κόμη πλησίον τοῦ Εὐξείνου πόντου* (583, 15)⁹.

⁷ Ср. приведенные выше формы типа *Σπαρτοκίων*. CIRB 1134, 1137 (A, B), 1178, а также *Σπαρτοκίων*. IG 2², 1011 (106 г. до н. э.), II 102; IPE 4, 432 (Горгиппия), A II, 53 (Дечев 476).

⁸ Ср.: — ἐλθόντες [οἱ Ἀθηναῖοι] δὲ ὑπὸ Σπάρτωλον τὴν Βοττικὴν τὸν σίτον διέφθειρον. Thuc. 2, 79, 2 (ср. ἢ Σπάρτωλος. 5, 18, 5); — Μενέξενος φυλάρχων τῆς Ὀλύμπιας ἐν Σπαρτῶλῳ. Isaeus 5, 42; — ἀλλὰ πάντες (Ὀλύμπιοι) ἔφρουρον, οἱ μὲν ἐπὶ Σπαρτῶλου, οἱ δὲ ἐπὶ Ἀκάνθου, οἱ δὲ εἰς Ἀπολλωνίαν, οἱ πλείστοι δὲ εἰς Ποτίδαιαν. Xen. Hell. 5, 3, 6; — οὗτοι [οἱ Ἀθηναῖοι] δὲ παραγενηθέντες εἰς Σπάρτωλον τῆς Βοττικῆς ἔτεμον τὴν χώραν, καὶ τὸν σίτον ἐν χλόῃ διέφθειραν. Diod. 12, 47, 3; — Σπαρτωλος, πόλις Μακεδονίας, ὡς Θουκυδίδης ἐν δευτέρῳ, τὸ ἔθνικόν Σπαρτώλιος. Steph. Byz. 584, 3; — καὶ τὸν ἐ(ν) Σπαρτάλωι (scil. ἀγρον) ὅμ παρὰ Πτολεμαίου ἔλαβεν ἐν ἀργυρίῳ. Ditt. Syll.³ 332 (между 306 и 297 гг. до н. э., Потидая); — Σπαρτώλοι. Meritt, Athen. trib. I, 412—413 (454—424 гг. до н. э.). В. Томашек (Die alten Thraker. II. Sprachreste // Sitzungsberichte Akad. Wien. Bd. 131. 1894. S. 81) считал это название древнегреческим, на основании таких словообразовательных типов, как *Ἐτέωλος* или *Ὀκῶλον* в Эвбее.

⁹ Ср. также фракийские местные названия *Sparthon*, *Sparata* (mutatio *Sparata*. IH 567, 6 [между Сердикой и Эгерикой]; *Sparthon*. GR 191, 8; *Sarto*. TP 8, 1 [описка, вм. *Sparto*]).

Для того, чтобы более точно определить ядро относящихся к обсуждаемой здесь лексеме фактов, нужно иметь в виду и такие варианты PN *Spart-*, которые связаны с появлением *d* вм. *t* и развитием анапиктического *a* между плавным и дентальным. Речь идет об имени одного из царей одрисского фракийского государственного образования, встречающемся уже у Фукидида. Ср.: ἀναπείθεται [ὁ Σιτάλκης] ὑπὸ Σεύθου τοῦ Σπαραδόκου, ἀδελφίδου ὄντος καὶ μέγιστον μεθ' αὐτὸν δυναμένου ὥστ' ἐν τάχει ἀπελθεῖν (2, 101, 5); — ἀπέθανε δὲ καὶ Σιτάλκης... Σεύθης δὲ ὁ Σπαραδόκου ἀδελφίδου ὡν αὐτοῦ ἐβασίλευσεν Ὀδρυσῶν τε καὶ ἄλλης Θρακίας, ἥσπερ καὶ ἐκεῖνος (4, 101, 5), а также: Σπόρδοκος Θράκιον ὄνομα (Herodian I, 150, 22—23) или Σπαραδοκο (Gen.) на монетах с изображением фракийского всадника (см. Head. HN 282; 424 г. до н. э.). Совершенно очевидно, что форма **Sparad-*, как и **Spard-*, не является первичной. Имя сына Тереса I *Σπαραδόκος*, несомненно, отражает на себе влияние других династических одрисских имен, способствовавших «подравниванию» к ним и исходного *Σάρτακος*, а именно таких, как *Σάδοκος* (но и *Σατοκος*); *Αμαδοκος*, *Αμιαδοκος*, *Amadocus*, *Αμμοδοκος*, *Amo dochus*¹⁰, *Αμηδοκος* (но и *Αματοκος*); *Μαδακος*, *Madocus*, *Madoce*; *Μηδοκος*, *Μηδοκης* (но и *Μητοκος*, *Μετοκος*, *Μιττοκος*, *Μηταγος*, *Μηταγος*, ср. *Μηδακος*). У этих имен первый член (*Σα-*, *Αμα-*, *Μα-*, *Μη-*) указывает на малоазиатский и боспорский ареалы, а второй член (*-δοκος*, *-τοκος*) отсылает к иранским элементам, которые появились во Фракии в результате ее эллинизации. Весьма характерно, что *Αμα-*, *Μα-* и т. п. не входят в такие *composita*, где в качестве второго члена выступал бы фракийский элемент; напротив, они сочетаются с иранскими же элементами¹¹. Сама консонантная группа *rd* в инлауте

¹⁰ Ср. *Σάρτακος* (κ κ > χ).

¹¹ См. *Vlahov K.* Sind die Wortteile -ΔΟΚΟΣ, -ΤΟΚΟΣ u. ä., die in zweistämmigen PN auftreten, thrakisch? // *Živa Antika*. XV, 2, 1966. С. 305—319; *Idem.* Areale und ethnogenetische Distribution der thrakischen Personennamen // *Studia Balcanica*. V. Sofia, 1971. С. 195—196. Иранскими являются и такие царские имена, как *Μηδοσάδης*, *Μαισάδης*, *Σαδαλας*, *Sadalas*. Анализ одрисских царских имен с этно-демографической точки зрения см.: *Фол Ал.* Демографска и социална структура на древна Тракия през I хилядолетие пр. н. е. София, 1970. С. 96—103; ср. *Его же.* Политическа история на траките края на второто хилядолетие до края на пети век преди новата ера. София, 1972. С. 123. — О взаимоотношении фракийского и иранского элементов говорится в целом ряде работ, особенно начиная с исследований В. Пырвана и М. И. Ростовцева, подчеркнувших роль скифского элемента в Карпато-Дунайском и Балканском ареалах. Но те же элементы взаимодействовали и в Северном Причерноморье, в частности, в Боспоре Киммерийском. Ср. *Russu I. L.* Elemente traco-getice in Scitia și Bosporul Cimmerien // *Studii și cercetări de istorie veche*. IX. № 1. 1958.

(*Σπαρδοκος*, видимо, **Σπαρδοκος* > *Σπαράδοκος*; неясна природа второго члена в PN *Natu-spardo*. Amm. Marc. 27, 10, 16, ср. Дечев 328, 475) характерный признак иранской фонетики определенного периода: ср. осет. *ard* 'клятва' при др.-перс. *arta-* и т. п., что предполагает переход *-rt-* > *-rd-*¹², который постулируется в качестве диалектной закономерности и для фракийского (ср. PN *Artila*, *Bi-arta* и т. п., но *Αμ-αρδς*, ср. др.-инд. *ṛtá-* и т. п.), наряду с *-rk-* > *-rg-*¹³. Между прочим, следует помнить и о мене во фракийском *t : d* (как и *k : g*) независимо от соседства с *r*¹⁴.

После установления вторичных вариантов разбираемой лексемы оказывается, что ее первоначальная форма — **Spart-*. Реально она выступает как в бессуфиксальном виде (ср. фрак. PN *Σπαρτας*¹⁵ и уже отмечавшиеся *Σπάρτη κώμη*, *Σπάρτον ὄρος*), так и с рядом суффиксов. Ср. *Σπάρτ-ακος*, *Σπάρτ-ωλος* и т. п. Тем самым отпадает необходимость в этимологических объяснениях, которые предлагались в связи с анализом PN *Σπάρτακος* и исходили исключительно из элемента *Spar-*¹⁶.

С. 318—331; *Studia Thracica*, I. Фрако-скифские культурные связи. София, 1975; Мелюкова А. И. Скифский и фракийский мир. М., 1979 и др. Об эллинистическом происхождении самой династии боспорских Спартокидов и об их именах см. Блаватский В. Д. Об именах Спартокидов // *Художественная культура и археология античного мира*. М., 1976. С. 56—58.

¹² Впрочем, *rd* возникало и как результат метатезы *dr*; ср. осет. *ærdun* 'лук' (оружие) при авест. *druna-* (скифск. *Ἀρδονάγαρος* [Танаис] = осет. *ærdun-ægar* «имеющий избыток луков» [?]). См. Абаев В. И. Осетинский язык и фольклор. I. М.; Л., 1949. С. 163.

¹³ См. *Detschew D. Charakteristik der thrakischen Sprache*. Sofia, 1952. S. 87. О примерах типа фрак. *Burd-(ara) : Burt-(icom)* и под. см. Дуриданов И. Езикът на траките. София, 1976. С. 105 (предположение цепи и.-е. **rd* > фрак. *rt* > [диал.] фрак. *rd*; приведенная выше лексема возводится к и.-е. **bhr̥d(h)-*, что, разумеется, не обязательно).

¹⁴ С ее помощью Дечев как раз и объясняет как фракийские оба варианта — *Σπαρά-δοκος* : *Spar-tacus* (Op. cit. S. 68).

¹⁵ Ср.: [*παρα Σπαρτα Πανσανίου τοῦ Σαρ*] *απίωνος μητρὸς Διδύμης ἀπ' Ὀξυρύνχων πόλεως*. Ох. 17, 2134, 2, 10 (170 г. н. э.); — *ἔχω παρὰ σοῦ Σπαρτα τὰς δραχμὰς χιλείας ὀκτακοσίας τόκου τριοβολείων*. Ibid. 31. При учете версии текста Ох. 17, 2118, 1—2 (156 г. н. э.) — *παρὰ Σπαρτακοῦ Πανσανίου μ[η]τρὸς Διδύμης [ἀπ' Ὀξυρύνχων πόλεως* — оказывается, что *Σπαρτας* и *Σπαρτακος* обозначают одно и то же лицо (ср. Дечев 476), причем *Σπαρτας* выступает как краткая (возможно, более интимная, менее официальная) форма к полному обозначению — *Σπαρτακος*. Ср. сходный тип «сокращения» (в частности, сложных имен) в литовском: напр., *Al#girdas* : *Al#gis* и др.

¹⁶ Рассматривая форму *Σπαρά-δοκος*, П. Кречмер первый ее член соотносил с начальным элементом в иранском *σπαραβάραι · γερροφόροι* (Hesych.), а второй — с др.-греч. *δοκέω*, *δοκίμος*, *δόξα*, лат. *decus*, *deceo*, считая *-δοκος* сино-

Сожалеть об отказе от этих объяснений не приходится по двум причинам: во-первых, сами эти этимологии исключительно формальны и, строго говоря, не контролируемы (к тому же они объясняют лишь часть подлежащего анализу имени); во-вторых, существует целый круг лексем, который обнаруживает *полное* формальное *тождество* с РН *Σπαρτ-* и, видимо, может быть, хотя бы частично, мотивирован семантически.

Речь идет прежде всего о балтийском **spart-*, отраженном во всех балтийских языках: лит. *spartūs* ‘обильный’, ‘плодородный’ (ср. старые словари — Ruhig, Ruhig-Mielcke, Nesselmann, Kurschat); ‘быстрый’, ‘скорый’, ‘живой’, ‘интенсивный’, ‘энергичный’, ‘деятельный’; *spartà* ‘скорость, быстрота’, ‘темп’, *spartis* ‘(быстрый) темп’, *spartūmas* ‘быстрота’, ‘энергичность’ и т. п., *spartuōlis*, *spartuōliškas*, *spartuoliškūmas*, *spartėti* ‘ускоряться’, ‘становиться быстрее, живет, интенсивнее’, *spartinti* ‘ускорять’, ‘делать более быстрым, интенсивным’ и т. п.; прусск. *sparts* как перевод нем. *mächtig* (К III, 55, 17) и *sehr* (К III, 67, 14: *sparts labban — sehr gut*), *spartin* ‘сила’ (К III, 33, 5), *spartisku* (К III, 53, 28: *Tans ni turri podīngan en stessei spartisku steiseisei russas — Er hat nicht lust an der stercke des Rosses*), *spartint* ‘усиливать’ (К III, 73, 9, ср. К III, 35, 33; 47, 8; 79, 25); лтш. *spars* ‘сила’, ‘размах’, ‘энергия’ (из **sparts* ?; ср., однако, *sparuōtiēs* ‘усердствовать’, ‘проявлять рвение’, ориентирующееся уже на *spar-*, а не *spart-*; то же относится к *spartiģs* ‘напористый’, ‘энергичный’, ‘ревностный’, ‘сильный’, *spariņa* и т. п.). Несмотря на некоторую неполноценность латышских примеров в отношении *-t-*, не возникает сомнений в реконструкции балт. **spart-*, с которым связывалось значение обилия и силы как проявления плодородия, спорости, некоего жизненного избытка. Прусские примеры и иерархия смыслов в лексеме *spart-* в литовском убедительно указывают именно на этот круг значений. Смысловой слой, связанный с обозначением быстроты, скорости в литовском, несомненно, вторичен: он может быть объяснен в свете такой параллели, как слав. **sporъ* ‘спорый’, обозначающее как ‘обильный’, ‘сильный’, ‘зрелый’, так и ‘спорый’, ‘скорый’. Обращает на себя внимание, что имя *Σπάρταχος* (и его варианты) относилось,

нимичным элементу *-σάτης*, встречающемуся в других именах фракийских царей. См. Kretschmer P. Einleitung in die Geschichte der griechischen Sprache. Göttingen, 1896. S. 216. Дечев 475 предпочитает соотносить фрак. *Σπαρ(α)-* с лат. *sparus*, *sparum* ‘небольшое копье’, ‘дротик’, др.-исл. *sparr*; др.-в.-нем. *sper* ‘Speer’, из и.е. **sper-* (WP II, 665). В связи с *Σπάρτη*, *Σπάρτον* Дечев 476 говорит о др.-греч. *σπειράω* ‘свиваю’, ‘скручиваю’, *σπάρτον*, *σπάρτη* ‘свитая, скрученная (веревка)’, *σπειρίς* ‘сплетенная корзина’, лат. *sporta*, то же.

как видно из источников, к числу излюбленных царских династических имен, видимо, с положительной семантикой, о чем косвенно свидетельствуют имена других одрисских или боспорских правителей, поддающиеся этимологизации. Так, постоянно выступающее в паре с *Σπαρτοκος* имя *Παιρισαδης* (ср.: *Σπαρτοκος και Παιρισαδης* и др., см. выше) этимологизируется как иранское¹⁷ сложное слово со значением ‘обеспечивающий изобилие’¹⁸ и, следовательно, выступает как своего рода синоним имени *Σπάρτακος*, *Σπαρτοκος* или как иранский перевод (близкое соответствие) фракийского имени (к боспорскому *Παιρισαδης* ср. одрисские имена *Παιρισαλος* и *Βηρισαδης*). Что же касается известного вождя восстания Спартака, то в самой яркой из дошедших до нас (и практически единственной) его характеристик о нем говорится, как об «οὐ μόνον φρόνημα μέγα καὶ ἐὼμην ἔχων» (Plut. Crass. 8, 3), т. е. подчеркивается сила, мощь, крепость¹⁹, именно те качества, которые во фракийском кодируются корнем *spart-* (как, впрочем, и в балтийском). Фракийско-балтийские параллели в связи с элементом *spart-* имеют продолжение и на топонимическом уровне: отмечавшееся выше как фракийское в своих истоках *Σπάρτη κώμη* (Steph. Byz. 583, 15) этимологически точно соответствует лит. *Spartū kaĩmas*²⁰ (др.-греч. *κώμη* ‘деревня’, ‘селение’ предполагает как источник и.-е. **k'ō(i)mā* с неорганическим выпадением *i* и входит в закономерный ряд **k'eim-* [ср. *κεῖμαι* ‘лежу’]: **k'oim-*, ср. лтш. *ciems*, готск. *haims*, др.-исл. *heimr*, ср.-ирл. *cóim*, *cóem* и др.²¹

¹⁷ Впрочем, существует попытка толковать это имя и как фракийское. См. Zgusta L. Die Personennamen griechischer Städte der nördlichen Schwarzmeerküste. Praha, 1955. S. 284.

¹⁸ Ср. Justi F. Iranisches Namenbuch. Marburg, 1895. S. 237—238; Дечев 118; Грантовский Э. А. Ранняя история иранских племен Передней Азии. М., 1970. С. 195—197, 201—203; Блаватский В. Д. Указ. соч. С. 56, 58.

¹⁹ Ср.: *ἡ ἐὼμη καὶ τὸ σῶμα* ‘физическая сила’ (у Фукидида, ср. у него же *μετὰ ἐὼμης* ‘мужественно’), *ἐὼμη ψυχῆς* ‘душевная сила’, ‘мужество’ (Ксенофонт), а также *ἐωμάλειος* ‘сильный’, ‘мощный’ (*τῷ σώματι*. Платон; *κατὰ χεῖρα*. Плутарх); ‘крепкий’, ‘прочный’; *ἐωμάλειω* ‘делать сильным’. Ср. PN *Ῥωμανός*, сын Одиссея и Кири (*ἐὼμη* = *Σπάρτακος* : *spart-*).

²⁰ См. Lietuvos TSR administracinio-teritorinio suskirstymo žinynas. II dalis. Vilnius, 1976. P. 286. Ср. также лит. *Spartas* ‘озеро’, о котором см. Lietuvos TSR upių ir ežerų vardynas. Vilnius, 1963. P. 153; Vanagas A. Lietuvos TSR hidronimų daryba. Vilnius, 1970. С. 50; *Idem*. Lietuvių hidronimų etimologinis žodynas. Vilnius, 1981. P. 311.

²¹ Вместе с тем оба элемента сочетания **spart-* & **k'olm-* обнаруживают семантическую близость, если не соотносимость: оба элемента могут обозначать некий материальный избыток, приплод, достояние; ср., напр., лит.

В индоевропейской перспективе рассматриваемый комплекс **spart-* должен толковаться как **spar-t-*, где *-t-* является корневым детерминативом. Реальность элемента **spar-* свидетельствуется данными отдельных индоевропейских языков. Возможно, сюда относится и упоминавшееся выше фрак. *Spar-ata*; лит. *sparùs* ‘пружинистый’, ‘упругий’, ‘гибкий’; ‘живой’, ‘бойкий’; ‘бережливый’ (устар.)²², *sparùmas* и т. д., с одной стороны, и лит. *spãras* ‘стропило’, ‘подпорка’, ‘стойка’, ‘опора’, *spirti* ‘подпирать’ (‘пружинить’, ср. *sparùs* ‘пружинистый’) и т. п., с другой стороны; лтш. *sparuótiês* и др. Но особенно показательны в этом отношении (формы без элемента *-t-*) многочисленные славянские факты, из которых здесь придется ограничиться лишь немногими. Праслав. **sporъ* получило широкое отражение в славянских языках: словен. *spór* ‘обильный’, ‘питательный’, с.-хорв. *снор̂* ‘медлительный’ (ср. ‘тучный’ → ‘неповоротливый’ → ‘медлительный’, ср. нем. *spät*, слово того же корня), ‘длительный’, макед. *снор* ‘медленный’, болг. *снор* ‘прибыль’, ‘урожай’ (ц.-слав. *снорь* ‘обильный’); чеш. *spory* ‘крепкий’, ‘коренастый’; ‘сжатый’; ‘насыщенный’; ‘плодородный’; ‘бережливый’ (ср. *spořiti* ‘сберегать, экономить’), ‘емкий’, слвц. *spory* ‘щедрый’, ‘обильный’, н.-луж. *spórj*, то же, но и ‘бережливый’ (ср. лит. *sparùs*), в.-луж. *spory*, польск. *spory*; русск. *снорый* ‘удачный’, ‘выгодный’, ‘успешный’ и т. п., блр. *снор* ‘успех’, ‘прибыль’, укр. *снорий* ‘быстрый’, ‘успешный’, ‘объемистый’ и т. п. Как внутренняя реконструкция семантики праслав. **sporъ*, так и данные внешнего сравнения (ср. лат. *pro-sperus*, др.-инд. *sphārā-* и т. д.)²³, приводят к выводу о том, что элемент *spor-* кодировал понятия полноты, набухания-распухания, прибыли, избытка и т. п., а также обозначал и сам символ полноты, прибыли. В этой связи особый интерес представляет праслав. **spor-уѣъ*, **spor-уп-* и под., ср. *спорышка*, *спорышок* ‘двойчатка ореха’, блр. *спарына* ‘двойное зерно’ (ср. выше лит. *keimerys*) и

keimarys, *keimerys* ‘сросшиеся вместе плоды’, ‘двойчатки’, ‘спорыш’ (кстати, слово *спорыш* содержит тот же элемент, что и **spar-t-*, см. далее), с одной стороны, и др.-греч. *κεμήλιον* ‘достояние’, ‘ценность’, ‘сокровище’, ‘имущество’, с другой стороны.

²² Ср. *spart-t-ús* : *spar-ús*. Общее ядро значений — ‘сила’, ‘быстрота’, ‘энергия’; семантический множитель ‘бережливость’ (в *sparùs*) отсылает к теме обилия, которое *сохраняется* в целости, не растрачивается; ср. связь бережливости с богатством.

²³ Ср. Pokorny I, 983—984: **sp(h)ē(i)-* : **spī-* : **sphē-*, а также **spha-ro-*, которое ошибочно отделено от **sp(h)er-* ‘попирать’, ‘пружинить(ся)’, ‘бросать’ (ср. нем. *schnellen* при *schnell* ‘быстрый’, ‘скорый’, а также эти же значения в лит. *spart-*), см. Pokorny I, 992—993.

особенно блр. *Спарыш*, русск. *Спорыш*, *спорышничик* как обозначение мифопоэтического и ритуального персонажа, духа обилия, избытка, урожая, который появляется в текстах жнивного цикла (распевавшихся вместе с тем после первой брачной ночи). Ср.: *ай хадзіў Спарыш з канца вуліцы ў канец*; — *А наш прыгоняты, | Белый, кудреватый, | По полю ходит | Да жней прыгоняет... | «Спасибо, спорышенчик, | Что по полю ходил...»* и т. п.²⁴ Характерно, что та же лексема обозначает и растение, название которого семантически мотивируется как ‘обильное’, ‘плодовитое’, ‘многоплодное’ — **sporyšь*: словен. *sporíš* ‘*Verbena officinalis*’, с.-хорв. *спориш* ‘тысячелистник’ (но и ‘спор’!); чеш. *spoříš*, словц. *sporýš*, польск. *sporzysz*, н.-луж. *spórúš*, в.-луж. *sporušk*; русск. *спорыш* ‘*Polygonum aviculare*’ (ср. др.-греч. *πολύγονον* ‘плодовитое’, ‘многоплодное’), ‘птичья гречиха’, укр. *спориш* и др. Наличие растения с такой семантикой его названия неизбежно приводит к тому, что само растение становится одним из символов многоплодности, избытка (об этом см. несколько ниже в связи с древнегреческими примерами). Здесь же уместно наметить еще один разворот темы, имеющий отношение к поискам соответствий к **Spart-*. Как известно, с обозначением растения и персонификации избытка — **sporyšь*, **Sporušь* — неразрывно связано и название спорыньи, ср. русск. *спорынья* ‘черные зерна, рожки на завязи ржи, паразитирующие на ней’ (ср. *спор*, *спорина*, *спорня*, *спорыш*, то же). Но это же слово имеет и другие значения — ‘успех’, ‘процветание’, ‘прибыль’, ‘прок’, ‘рост’ (ср.: *Без Божьего благословения ни в чем спорыньи не жди*; *спорынья дороже богатства* или благопожелание: *Вложи, Боже, спуры, и в скирдах и в сборе!* и т. п.). Высказывавшееся предположение о том, что переход к «плохим» (современным) значениям слова носил, вероятно, эвфемистический характер, может быть верным лишь отчасти. Семантический нерв этой ситуации — идея обилия, которое положительно, пока оно находится в разумных границах; как только предел перейден, обилие становится избытком, той разновидностью гипертрофии исходного положительного качества, которая приводит к ущербу, беде, воспринимаемым и оцениваемым сугубо отрицательно. В контексте обозначений символов плодородия, особенно когда название мотивируется понятиями величины, меры,

²⁴ Подробнее см. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 249—250. Характерен и соответствующий глагол со значением ‘умножить’, ‘прибавить’. Ср. укр. *Спори, Боже хлібасоли і всього доволі*; русск. *Спори, Боже, мучица, а водиць и сама приспору* или в белорусском обращении к Спорышу с просьбой *прыспорыць і у сьмі, і ў полі, і ў клеці, і ў печы*.

эта энантиосемическая ситуация возникает неоднократно и в известной степени должна трактоваться как норма. В этой связи обращает на себя внимание обозначение одного из отрицательных проявлений идеи избыточности, так сказать, несостоявшегося плодородия, а именно русск. *спорышóнок, спорышóночек, спорышóк, спорыш*, которые определяются Далем следующим образом: «уродливое яичко, выносок, сносок, суеверно — петушье яйцо; куриное, не более ружейной пули, и *один желток*, без белка, с твердой скорлупой» (IV, 460, с пояснением, что из такого спорышонка высиживается василиск, что с ним связана беда и т. п.)²⁵.

Приведенные выше апеллятивные соответствия и аналогии позволяют и для фрак. *Σπάρατος* и под. реконструировать лексему с корнем **spart-*, относительно семантических нюансов которой можно спорить, не сомневаясь, однако, что в общем фрак. **spart-* было связано с идеей плодородия, силы, некоторой высокой степени жизненного начала и, возможно, объясняемых из них физических (или даже и духовных) свойств. Вместе с тем сама пара фрак. **spart-* : *Σπάρατος* оказывается изоморфной паре слав. **spor-*, **sporyšь* : **Sporyšь* (*спорыш* : *Спорыш*), в которой оба члена кодируются тем же элементом (но без детерминатива *-t-*), что и члены фракийской пары. Не исключено, что сходную ситуацию нужно принять и для пары слав. **por-* ‘сила’, ‘зрелость’ и т. п.: слав. *Поревум* (*Poreuithus* в латинской записи), божество балтийских славян, связанное с плодородием, др.-греч. *Πόρος* (упоминае-

²⁵ Поскольку такое же яйцо по-русски может называться и *зäпороток* (ср. также слово для обозначения недоноска — *выпороток*) и оба эти слова имеют целый ряд соответствий в других славянских языках, заслуживает внимания такой ряд, как русск. *выпороток*, укр. *вiпороток* — чеш. *spratek* (*zpratek* у Кларета) — польск. *wyprytek*, так как он позволял бы реконструировать праслав. **vy-port-*, **jъz-port-*, где **port-* могло бы пониматься как лишенная *s-* (понимаемого в таком случае как *s-mobile*) форма разбираемой лексемы **spart-* (**sport-*); кстати, паре **spart-* : **spar-* (см. выше) соответствовали бы случаи типа русск. *выпороток* — блр. *выпорок*, польск. *wyprytek* : *wyporek* и под. Однако помимо ряда других неясностей, конечно, нужно учитывать и формы с нулевым вокализмом корня (а также и связанные с ними некоторые семантические детали) типа ц.-сл. *испрътъкъ* ‘infans exsectus’, серб.-ц.-сл. *запрътъкъ*, с.-хорв. *зäпртак*, словен. *zapṛetek*, болг. *запрътъкъ*, др.-русск. *запрътъкъ* (наряду с *зäпороток*), польск. *zapartek* и т. п. Тем не менее, этимология всех этих слов не может считаться вполне удовлетворительной. Поэтому как некий резерв в объяснении корня этих лексем могут рассматриваться слова от корня **por-* ‘пора’, ‘время (благое)’, ‘зрелость’, ‘сила’, ‘увеличение’ и т. п. (ср. русск. *порá, порнóй, порáто, порить*), имеющего надежные индоевропейские соответствия, о которых см. в другом месте.

мый у Алкмана как старейшее («сверхзрелость») божество)²⁶. Но ряд подобных пар распространяется третьим элементом — названием соответствующего растения, ср. **sporyšь*, **spor-yn-*, **spor-* ‘зрелость’, ‘удача’, ‘обилие’, ‘прок’ и т. п.: **Sporyšь*, мифопоэтический и ритуальный персонаж: *sporyšь*, растение, символизирующее плодородие (ср. тысячелистник и др., см. выше)²⁷. Наличие этого третьего («растительного») элемента позволяет поставить вопрос о том, есть ли такой третий элемент у пары фрак. **spart-* : *Σπάρτακος* и если есть, то как он воплощается реально. Естественно, что в случае обнаружения такого третьего элемента к паре, кодируемого той же лексемой, что оба другие элемента пары, вся предыдущая аргументация должна получить очень существенное подкрепление, а доказательная сила всей предлагаемой этимологической реконструкции значительно возрасти. И, действительно, такой третий элемент к фракийской паре может быть, видимо, найден. Им является др.-греч. *σπάργτος* ‘дрок’, ‘шильная трава’ [(*Spartium junceum*), используемая для плетения корзин и витя веревков], редко *σπάργτη*; ср. также *σπάργτον* ‘альфа или эспарто’ (многолетняя трава, употреблявшаяся для плетения); ‘жгут из дрока’, ‘веревка’, ‘канат’ и др.; *σπαρτίον* ‘веревка из дрока’. Этимология этих слов остается неизвестной²⁸. «Pas de rapprochements hors du grec», — пишет Шантрэн об этом слове, вторя заключению Фриска: «Die übrigen Sprachen helfen nicht weiter». В свете вышесказанного это греческое слово (кстати, позже заимствованное в латинский язык, ср. *spartum* ‘шильник’, *spartārius* ‘изобилующий альфой’, *sparteus* ‘изготовленный из альфы’, *sparteolus* ‘пожарный’, т. е. ‘снабженный веревками из альфы’, *spartea* ‘подошва из альфы’) может быть сопоставлено как с

²⁶ Ср. и другие пары, где первый член обозначает богатство, обилие, плодородие (или их символ — как, напр., спорыш, двойчатка, двойной плод и т. п.), а второй — их персонификацию: слав. **jar-* : *Яровит*, *Ярила*; русск. *доля* — *Доля*; др.-инд. *bhaga-* : *Bhaga-* (ср. Бог); лтш. *jumis* ‘двойчатка’ : *Jumis*, дух плодородия и т. п. В древнегреческой традиции мифологическим воплощением избытка был Плу́тос *Ἄφρατος*, выступавший в Афинах в свите Диониса (Paus. I, 2, 5) и изображавшийся в аттическом народном искусстве в виде чрезмерно толстого божества. В руке он обычно держал рог изобилия или петуха. Иногда он сидел на свинье, символизовавшей плодородие. Рядом с ним находилась его супруга Кора. Приподнятый хитон Плутоса открывал его фаллос. См.: *Gerhard. Abbildungen zu den gesammelten akademischen Abhandlungen*. Berlin, 1868. Bd. 2. Taf. 64—67; *Богоаевский Б. Л.* Земледельческая религия Афин. Т. I. Пг., 1916. С. 60 и др.

²⁷ Ср. русск. *во́лоть*, *воло́тка*, *волоти́на* : *Волот* и др.

²⁸ Об этимологии *σπάργτος*, и т. п. см. *Boisacq s. v.*; *Frisk II*, 758—759; *Chantrelle IV*, 1033 (здесь же литература).

реконструируемым фрак. **spart-*, так и с балтийскими словами, принадлежащими корню **spart-*, с той же семантикой плодородия, жизненной силы²⁹. Формальное соответствие др.-греч. *σπάρατος*, *σπάρατον* с указанными словами является практически полным (некоторая, не нарушающая суть сопоставления неопределенность связана лишь с трактовкой источника др.-греч. *-αρ-*). Значения *σπάρατος*, *σπάρατον* также отсылают к семантическому полю, описывающему сферу плодородия, обилие жизненных сил. Растение *дрок*, обозначаемое через др.-греч. *σπάρατος*, является, как известно, одним из обычных и весьма ярких символов производительной силы. Достаточно сравнить русск. *дрок*, *растение* 'Genista', 'Linum flavum', 'Chelidonium majus' и т. п. (также фал для подъема снасти, реи) и *дрок* 'ярение', 'неистовство' (*Весной на скотину нападает дрок*. Слов. русск. народн. говоров 8, 1972, 198), *друка* 'нега', 'ласка', 'холенье' и т. п. (*Я у матушку в дроке сердешной...*), *дрочить* в разных значениях. Можно добавить, что вообще растения с длинными стеблями, кистями (или вьющиеся растения, как напр., хмель), используемые для плетения, витья (именно к таким растениям и принадлежит *дрок* — *σπάρατος*), выступают в мифопоэтическом сознании как символы умножения, увеличения, укрепления³⁰, образы возрастающего обилия. Во многих культурно-мифологических традициях и сами продукты плетения и витья, т. е. корзины, веревки, сети и т. п., трактуются в том же ключе (лат. *sporta* 'корзина', 'плетенка' и т. п., как и лит. *spartas* 'Band', естественно, относятся к анализируемому здесь корню); ср. такие маркированные образы веревки, как *Catena aurea*, *Sūtrātman*, мысленная нить в шаманских культурах, космологическая небесная вервь и т. п.³¹

В этом контексте и название Спарты (*Σπάρτη*), главного города Лакедемонии, трактуемое как этимологически неясное³², обретает

²⁹ Следует напомнить, что др.-греч. *σπάρατον* как обозначение жгута, веревки еще со времен Фика и Курциуса сопоставлялось с лит. *spartas* 'Band' (см. Fraenkel 861), хотя Фриск поспешно охарактеризовал эти попытки как неудачные («unbefriedigend»).

³⁰ Плетение и витье как раз и являются действиями по увеличению силы, крепости, прочности. Отмеченными нужно считать и золотисто-желтые цветы дрока, собранные в длинные кисти, и его красящие свойства.

³¹ Ср., напр., *Eliade M. Spiritual Thread, Sūtrātman, Catena Aurea // Festgabe für Herman Lommel. Wiesbaden, 1960. S. 47—56.*

³² См. *Frisk II, 758* («Appellativische Bed. unbekannt; mithin ohne Etymologie»); *Chantraine IV, 1033* («étymologie obscure»). Ср. также *Pauly-Wissowa. Realencyclopädie des klassischen Altertums II, 3, 1272* (Bolte); *Heubeck A. // Beiträge zur Namenforschung. Bd. 1. 1949—1950. S. 280.* Ср. также некоторые

новые возможности для объяснения, хотя, разумеется, и не окончательного. Впрочем, само это объяснение не ново³³. Новыми являются, пожалуй, указание на наличие целого ряда топонимов и гидронимов типа фрак. *Σπάρτη κόμη* и *Σπάρτον ὄρος* или лит. *Spartai, Spaitas*, осознание обычности и распространенности такого принципа названия и семантической мотивировки местных и водных названий³⁴ и выдвигаемая здесь гипотеза, суть которой сводится к тому, что элементом *Σπарт-* некогда могла обозначаться река, протекающая у города и известная как *Εὐρώτας*. Это древнегреческое название реки можно, видимо, толковать как сочетание *εὖ-* ‘хорошо’ и глагольного корня *ῥω-*, связанного как с семантикой силы, здоровья (ср. *ῥώννυμι* ‘усиливать’, ‘напрягаться’, ‘быть здоровым’), так и с семантикой бурного, быстрого движения (ср. *ῥώομαι* ‘быстро двигаться’, ‘стремиться’ и т. п.). И в том, и в другом случае *Εὐρώτας* через свои значения («исполненная большой силы, энергии» или «бурно, быстро бегущая») река соотносился бы с лексемами корня **spart-*, обозначающими (напр., в балтийских языках) и силу, энергию, и быстроту, скорость (см. выше). Тем самым названия *Εὐρώτας* и *Σπάρτη* могли бы толковаться как синонимы, как взаимный перевод друг друга. В этих условиях естественно думать, что этимологически и словообразовательно ясное для греков название *Εὐρώτας* могло быть калькой ставшего непрозрачным названия *Σπάρτη*. Следовательно, название *Σπάρτη* должно было принадлежать или архаичному слою греческого языка, живая связь с которым была уже порвана, или, что вернее, некоему общему для Южной Греции и Фракии субстрату (этот последний вариант решения пока практически

↔ PN с элементом *Σпарт-* в греческом ономастиконе (*Σπαρταῖος, Σπάρτων στρατηγός, Σπαρτα χρηστή, Σπαρτίων Φειδιάναχος* и др.), см. *Pape W.* Wörterbuch der griechischen Eigennamen, 3. Aufl. Braunschweig, 1863—1870. S. 1431; *Bechtel F.* Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit. Halle, 1917. S. 554, 594 и др.

³³ *Σπάρτη* в виде шутки сравнивается с *σπάρτον, σπαρτίον* уже в классической древности (Kratinos frg. 110 K. I 49 у Poll. X, 186 и Aristoph. Av. 815f; ср. Schol. Eustath. II. 294, 33; Od. 1394, 52), а в научной этимологии У. фон Виламовиц-Мёллендорфом (город назван «nach dem Riedgras des Eurotas», ср. Ilias und Homer, 337, 2, или «nach den Binsen des Eurotos», Pind. 323). Это сближение не вызывало никакого доверия ученых. Отрадно, что Шантрен (IV, 1033) счел возможным назвать это сближение «plus plausible», чем более или менее традиционное соотнесение с *σπεῖρω*.

³⁴ Ср. статью автора — Пращлавянское **vьrvь* и его продолжения // Структурно-типологические исследования в области славянских языков. М., 1973. С. 119—133 (ср. названия типа русск. *веревка*, лит. *virvytė*; *вервь* как обозначение территории общины и т. п.).

не отличим от варианта заимствования из фракийского или какого-нибудь третьего языка в древнегреческий). То же относится, разумеется, и к *σπάρτος, σπάρτον*. Каковы бы ни были неясности в деталях, но установление правдоподобной связи фрак. *Σπάρτακος* с др.-греч. *Σπάρτη, σπάρτος, σπάρτον*, как и с балтийскими лексемами корня **spart-* (в том числе и топонимическими)³⁵, выводит знаменитое фракийское имя из изоляции, помогает определить его семантические мотивировки и, наконец, дает возможность говорить о реконструкции соответствующего фракийского апеллятива.

³⁵ Разумеется, сюда же отнести и тох. *A spartu* 'cirrus', 'cincinnus', производное от *spartw-*, *sparcw-* 'torqueri', 'volvi' (ср. тох. В *spart-* и др.). Семантическая мотивировка имени — «то, что изогнуто, скручено, свито, сплетено» (ср. лат. *sparta* и т. п.). См.: *Poucha P. Thesaurus linguae tocharicae dialecti A. Praha, 1955. P. 385; Windekens van A. J. Le Tokharien confronté avec les autres langues indo-européennes. Vol. 1. La phonétique et le vocabulaire. Louvain, 1976, s. v. С этим же кругом связан и хеттский глагол *išpart-*, о котором см. статью: *Топоров В. Н. Из индоевропейской этимологии II (1—3) // Этимология 1980. М., 1982. С. 156—157.**

ОБ ОДНОМ АРХАИЧНОМ ПЕРЕЖИВАНИИ: ПОХОРОНЫ СИДОРА КАРПОВИЧА¹

Уже указывалось, что при всей неоспоримой ценности определения типов фольклорных (прежде всего — сказочных) мотивов и их каталогизации имеющиеся многочисленные образцы, независимо от того, ориентируются они на сами мотивы или на функции (как у Проппа), страдают рядом существенных недостатков, особенно с точки зрения подхода, ставящего себе целью реконструкцию более древнего состояния. Из этих недостатков одновременно теоретического и эвристического характера здесь уместно отметить два — неучет роли имен собственных в индексах мотивов (речь идет не об отдельных опытах, среди которых есть и очень удачные, но о самом принципе ориентации на имя) и недостаточное внимание к вырожденным текстам и формам, вышедшим за пределы исследуемого жанра (см.: сказка *vice versa* пародия, шутка, присловье, поговорка, игра, в том числе и детская, и т. п.). Первый из указанных недостатков предполагает игнорирование той информации *о мотивах и функциях*, которую может нести в тексте имя собственное само по себе. Второй связан не только с пренебрежением неким резервом «чистых» образцов данного жанра (например, пародией по отношению к сказке и т. п.), но и по сути дела с забвением того, что сам «чистый» образец исследуемого жанра в более широкой перспективе оказывается вырожденной формой исторически (или логически) предшествующего ему «подлинно чистого» жанра (см.: сказка *vice versa* миф, ритуал).

Следующий далее анализ как раз и связан с подчеркиванием роли имени собственного, с одной стороны, и вырожденных форм, с другой, для реконструкции архаичных схем. Конкретно речь идет о фольклорном мотиве, отсылающем к сфере мифа и ритуала и до последнего времени не привлекавшем к себе внимания исследователей². Такое невнимание к этому мотиву, связанному с именем Сидора Карповича,

¹ Топоров В. Н. Об одном архаичном переживании: похороны Сидора Карповича // Балто-славянские исследования 1985. М., 1987.

² На важность этого мотива было указано в статье автора этих строк «Русск. *заби(в)ать козла*» (Studia linguistica Alexandro Vasili filii Issatschenko a collegis amicisque oblata. Lisse, 1978. С. 429—433); см.: *Он же*. Похороны Сидора Карповича // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности: Погребальный обряд: Тезисы докладов. М., 1985. С. 107—115.

может быть, в частности, объяснено тем, что соответствующие тексты разрознены, носят вырожденный характер, относясь к сфере низовой комедии, игры, эксплуатирующей гротескно-абсурдистские ситуации, и, следовательно, трактуются как «несерьезные», «шуточные» и т. п. И, однако, за этим верхним слоем, за последней по времени стилистической «редакцией» текста обнаруживается не только вполне «серьезная», но и весьма архаическая схема мифоритуального сценария, имеющая самое непосредственное отношение к теме *похоронного обряда*, который в данном случае есть не что иное, как воспроизведение прецедента, донесенного до нас в мифе, — первых похорон мифологического персонажа.

Уместно привести здесь два текста-источника мотива похорон Сидора Карповича. *Первый* из них, входящий в состав собрания сказок Афанасьева, отнесен к разряду «прибауток» (№ 533):

«Государь ты наш, *Сидор Карпович*, много ли тебе от роду лет?» — «Семьдесят, бабушка, семьдесят, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, когда ты умирать будешь?» — «В среду, бабушка, в среду, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, когда ж тебя хоронить будут?» — «В пятницу, бабушка, в пятницу, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, чем тебя помянуть будут?» — «Блинами, бабушка, блинами, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, во что после тебя позвонить будет?» — «В сковороду, бабушка, в сковороду, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, много ли у тебя детушек» — «Семеро, бабушка, семеро, Пахомовна!» — «Государь, ты наш, Сидор Карпович, чем после тебя поить-кормить будет?» — «По миру, бабушка, по миру, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, по миру ходить — зима студена!» — «В лапотках, бабушка, в лапотках, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, по миру ходить — собаки съедят!» — «С палочкой, бабушка, с палочкой, Пахомовна!» — «Государь ты наш, Сидор Карпович, по миру ходить — не во что милостыню класть!» — «В сумочку, бабушка, в сумочку, Пахомовна!»

По сути дела, этот же вариант представлен в «Юдоли» Лескова (1892). Павлуша-дьяк (он же «Пустопляс») «сел в темноватом конце комнаты на стул, взял свою гитару о четырех струнах и велел покрыть себя простынею. И чуть только укрыли, как он требовал, так сейчас же из-под простыни запели два человека: сначала пела очень слабая и печальная старушка, а ей бойко отвечал веселый старичок. Старушка выпевала под грустный аккомпанемент:

Дедушка-а, Си-идор Карпови-ич
Да когда ж ты буде-ешь уми-рять?

А дед повесело отвечал совсем другим голосом:

В среду, бабушка, — в среду,
В среду, Пахомьевна, — в среду.

И дед не только пел, но он присвистывал и прищелкивал перстами, а бабка начинала хныкать и опять заводила:

Чем тебя помина-ать?

Дед подхватывал:

Блинками, бабушка, — блинками,
Блинками, Пахомьевна, — блинками.

И тут дед притопывал и соловьем свистел, а баба со слезами спрашивала:

Где мучицы взять?

Дед учил:

По миру, бабушка, — по миру,
По миру, Пахомьевна, — по миру.

И разрешив эту задачу, дед хохотал и заливался, а когда старуха пропела с ужасом, что “по миру собаки злы”, то дед уже выбивал на гитаре трепака, а сам пел:

С палочкой, бабушка, с палочкой,
С палочкой, Пахомьевна, — с палочкой...

Это Павлушино представление всех разутешило...»

Второй текст приведен в этнографически очень точных «Петербургских трущобах» Вс. Крестовского (известно, что автор сам собирал и записывал материал, как правило, «на месте»), при описании «развлечений», которым предаются «заклученники Дядино дома» (арестанты тюремного Литовского замка) по случаю появления в камере «нового жильца» Вересова:

«— А что, братцы, *поиграть* бы нам, что ли, как? — обратился Фаликов ко всей камере: — скука ведь! — Для чего нет? Вот и жильцу-то новому тоже скучновато, кажись, лежать без дела, — согласились некоторые <...> Вересов охотно поднялся с койки. — Что ж, братцы, как присудите? — снова обратился Фаликов ко всей камере: — надо бы сперва, чтобы жилец присягу принял на вернопопданство по замку? — Ну, это опосля! — авторитетно порешил Дрожин: — сперва *давай покойника отпевать!* Правильно ли мое слово, ребята? — Правильно, жиган, покойник не в пример занятнее будет <...> — Кто же попом у нас будет? — Попом-та? А хоша Фаликов! — Фаликов! — ну, ладно!.. быть так, ребята? — Быть! — Стало быть, коли на миру порешили. А *упокойничком* кого положим? — Да хошь

тебя, жигана старого. — *Ладно! Мне все едино помирать! Ну, теперича вы, певчие — по обе стороны становись: на два клира, значит <...>*

В минуту вся камера разделилась на две половины, Фаликов свил себе из полотенца крепкий и толстый жгут, а на плечи накинул арестантское одеяло, старому жигану бросили на пол подушку, на которую он лег головой, как покойник, сложив на груди руки, закрыв глаза — и затем началось отпевание. — Помяни, Господи, душу усопшего раба твоего! — заговорил на церковный распев Самон Фаликов, становясь в головах у покойника и принимаясь кадить жгутом, как словно бы настоящим кадиллом.

Умер родимый наш, умер наш Карнович, — продолжал тем же речитативом Фаликов, обходя вокруг лежащего Дрожина, как обычно делается при отпевании. — *Государь ты наш, батюшка, Сидор Карнович, как тебя, сударь, прикажешь погребать?* — затянул правый клир каким-то мрачным похоронным напевом. — *В гробе, батюшки, в гробике, в могиле, родимые, в могилушке*, — дружно откликнулась левая сторона. А поп все ходит вокруг покойника, ходит, крестится с поклонами да кадит своим жгутищем. — *Государь ты наш батюшка, Сидор Карнович, чем тебя, государь, прикажешь зарывать?* — начинают опять петь тем же порядком правые. — *Землю, батюшки, землицею, | Землицею, родимые, кладбищенскою*, — подхватывает в голос левый клир, отдавая при окончании каждого стиха поклон стороне противоположной. — *Государь ты наш батюшка, Сидор Карнович, как с тобой прощаться-расставаться?* — *Всё с рыданьем, батюшки, с надгробным, | с целованьем, родимые, с расставаньем*. — При этом последнем стихе поп положил над покойником земной поклон и поцеловал его в лоб. За ним по одиночке стали подходить арестанты. Каждый крестился, кланялся в землю и, простираясь над Дрожиным, целовал его в лоб или губы <...>, сопровождая все это хихиканием, которое должно было изображать горький плач и рыдание.

А два клира меж тем поочередно продолжают свое мрачное, монотонное отпевание: *Государь ты наш, батюшка, Сидор Карнович, | А и чем тебя, сударь, прикажешь поминать?* | *Водочкой, батюшки, водочкой, сивухою, родные, распрегорьюкою*. | *Государь ты наш, батюшка, Сидор Карнович, | А и чем прикажешь нам закусывать?* — Нового жильца с почетом! — обратился к двум сторонам Фаликов; по слову его, два дюжие арестанта взяли под руки Вересова <...> и, подведя его к покойнику, насильно положили ничком на последне-

чими³, — fortissimo откликнулся левый клир и, вслед за этим возгласом, покойник внезапно облапил Вересова за шею, цепко оплел его ногами — и на спину нового жильца посыпались частые *нещадные удары жгута*. *Толпа хохотала <...>*

— Это для того, чтобы вечная память была, — наклоняясь к его уху прокричал Фаликов, и вслед за тем, по его знаку, оба хора завывли “вечную память” под *аккомпанемент хохота остальной* камеры. Истязание продолжалось до тех пор, пока все не натешились вволю. — Это, милый, не беда, что вздули, — сказал Дрожин, отпуская Вересова из своих медвежьих объятий, — потом сам будешь над другими то же делать.

Обезумевший от боли и обиды Вересов пытается броситься на своих мучителей, но тут раздается веселое восклицание Фаликова: « — Го-го! Да ты драться еще! <...> Ребята! отабунься! Колокол лить! — и все окружают жертву, образуя вокруг нее род пирамиды-колокола, заглушая крики боли, все поют: *Поп Мартын!* | *Попадья Маланья!* | *Спишь ли ты?* | *Звони в колокольчик!* | *Бим, бам, бом!* *Ти-ли, ти-ли, бом!* — Потом Вересова хватают за волосы, отрывают от земли, раскачивают в стороны, как языком колокола, и постукивают им об пол, крича: — Лихо язык болтается, да и звонит-то гулко! <...> пущай это ему за то, что дела моего купить не желал, окаянный. — Вот, ведь, оно тиранство — а люблю! — дилетантски заметил Дрожин, с разных сторон любуясь на картину пытки. — Право, люблю! Меня самого еще куды тебе жутче тиранили! Пущай и другой знает, каково оно жарко!»⁴

То, что фрагмент о Сидоре Карповиче, включенный в это описание, в основном совпадает с соответствующим текстом сказочной «прибаутки», как, впрочем, и само положение этого фрагмента в описании, свидетельствует, что он инкорпорирован в текст именно как нечто целостное и законченное (текст в тексте), имеющее свой особый локус вне данного текста-носителя или даже вне данного жанра. О самостоятельности текста о Сидоре Карповиче и его «иноприродности» говорят и некоторые другие примеры.

Один из них — северная народная драма «Маврух», представляющая собой своего рода комедию, усвоившую уроки так называемых

³ *Есть миноги* — в тюремном арго ‘принять наказание плетьюми’. Ср. дальше: «Не бойся, милый человек: свою порцию миног сами съели, с тобою делиться не станем! аппетиту хватит!».

⁴ См.: Крестовский Вс. Петербургские трущобы // Собрание сочинений. СПб., 1899. Т. 1. С. 195—197.

«покойнических» игр, в частности святочных⁵, не говоря уж о более поздних западных влияниях (французская песенка «Мальбрук в поход собрался», относимая к разным историческим персонажам)⁶. Собственно от всей комедии (во всяком случае в ее литературном варианте) осталась лишь сцена похорон Мавруха. В варианте, записанном Н. Е. Ончуковым в Нижмозере в Онежском уезде в начале века⁷, главными действующими лицами выступают Маврух и Поп. В списке действующих лиц первый из них характеризуется следующим образом: «*Маврух* в белой рубаше и подштаниках, на голове белый же куколь, как у савана, лицо закрыто, на ногах бахилы. Маврух лежит на скамье, которую носят четыре офицера». О втором сказано: «*Поп*, в ризе из портяного полога, на голове шляпа, в руках деревянный крест из палок, книга “для привилегия” и кадило — горшочек на веревке, а в нем куриный помет». Ядром народной комедии является сцена отпевания. Поп ходит вокруг скамьи, на которой лежит Маврух, «кадит и говорит протяжным говором нараспев, подражая службе священника»: *Чудак покойник; | Умер во вторник | Пришли хоронить — | Он из окна глядит. — Все* [участвующие в комедии поют]. *Маврух в поход уехал | Миротон-тон-тон, Миротень. | Маврух в походе умер. | Миротон-тон-тон, Миротень | <...> | Маврух в походе умер, | Он умер из земли [так!] | Четыре офицера покойника несут | И поют, поют, поют: Вечная ему память! — Поп. Государь мой батюшко, Сидор Карпович, | Много ли тебе веку? — Маврух. Семьдесят. — Поп* [поет на церковный лад]. *Семьдесят, бабушка, семьдесят. | Семьдесят, Пахомовна, семьдесят* [Спрашивает у Мавруха] *Государь мой батюшко, много ли у тебя осталось деток? — Маврух. Семеро, бабушка, семеро, | Семеро, Пахомовна, семеро. — Поп. Чем ты их будешь кормить? — Маврух. Пумеру, бабушка, пумеру, | Пумеру, Пахомовна, пумеру. — Поп и все* [повторяют эту же фразу пением и дальше]. *По*

⁵ См.: Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв.: Очерки по истории народных верований // Труды Института этнографии. Новая серия. М., 1957. Т. XL. С. 205—206; Гусев В. Е. От обряда к народному театру: (эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовой фольклор. Л., 1974. С. 57—58 и др.

⁶ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959. С. 130—135 (ср. Он же. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 1912. С. 15). Предполагается, что в основе «Мавруха» лежит сцена похорон в пантомиме «Баталья генерала Мальборуга», исполнявшейся какой-то заезжей труппой в июне 1812 г.

⁷ См.: Северные народные драмы / Сборник И. Е. Ончукова. СПб., 1911. С. 134—137.

тебе, по рабе, | Не савану, не гробу, | ... Поп [читает протяжно, по-церковному] На море на окіяне, | На острове на Буяне, | Около столба точёного | Веретна золочёного | Стоял бык точёной, | В ж... чеснок толчёной | <...> | «Ах, како кэшанье», | Хвбцко, бурлбцко, | <...> Ись хорошо, | Да ходить страть далеко... и т. д.⁸

Живучесть и актуальность текста о Сидоре Карповиче проявляется в данном случае в том, что с помощью лежащей в его основе схемы моделируется эпизод из истории герцога Мальборо, а последний персонаж, по сути дела, непосредственно отождествляется с действующим лицом русской «прибаутки», откуда следует рождение нового фантомного персонажа Сидора Карповича Мавруха-Мальбрука-Мальборо, введенного в кощунственно развертывающуюся сцену похорон⁹, и предположение о тождестве Пахомовны и жены герцога Мальборо-Мальбрука Елены в русских версиях.

Следы текста о Сидоре Карповиче не исчерпываются приведенными примерами. Во всяком случае следует помнить о целом ряде еще более вырожденных вариантов исходного обряда (детские игры, речения, утратившие связь с исходным локусом, и т. п.). Например, еще в середине 30-х годов XX века в Москве и Подмосковье была известна детская игра «хоронить покойника», причем покойник, чаще всего безымянный¹⁰, иногда определенно именовался *Сидором*. К

⁸ Далее происходит грубо-комическая перебранка мужа с женой, а потом, видимо, и драка. Заключительные слова Попа возвращают к теме ожидания смерти как результата разгула небесных стихий: *Туча, молнии над нами, | С дожджами, | Матку подломило, | <...> | Плачут, рыдают, | Смерти ожидают: | Ходили вместе, | Погибнем вдруг».*

⁹ Кощунственность «Мавруха», несомненно, вызывала ответные ограничительные санкции, которые, видимо, и привели к исчезновению этого действия, хотя оно и пользовалось успехом. Ср.: «“Мавруха” не играли больше десяти лет, ровно с тех пор, как местный священник возмутился его несколько кощунственным содержанием и запретил его играть. Может быть, запрещение и не подействовало бы, если бы священник не употребил угрозы. Он сказал, что, если умрут лица, участвовавшие в “Маврухе”, он их отпевать в церкви не будет, так как они уже отпеты по-своему в “Маврухе”. Эта угроза испугала главного исполнителя “Мавруха”, Терентия Петровича Резина, 45-летнего крестьянина. А то “Маврух” привился было, бойко разыгрывался и очень всем нравился, гораздо больше “Царя Максемьяна” и “Барина”, потому что выходил смешнее, а смешливость, кажется, главное условие успеха деревенской комедии» (Северные народные драмы. XII—XIII).

¹⁰ В ряде случаев безымянность объекта похорон вынуждает публикаторов соответствующих текстов к некоторым натяжкам. Так, к циклу похорон Костромы относят выделяющийся в корпусе текстов и формально, и содержательно

сожалению, описания этой игры остаются неизвестными, и поэтому в дальнейшем придется исходить в основном из приведенных выше более полных текстов.

Уже при первом взгляде на приведенные примеры, в которых участвует Сидор Карпович, не остается сомнений, что они принадлежат к особому и в русской народной традиции достаточно разветвленному классу текстов о «похоронах». Эти тексты характеризуются целым рядом признаков, которые, как правило, выступают не порознь, а во всей своей совокупности или во всяком случае в подавляющем своем большинстве. Обычно такие «похоронные» тексты описывают некое действие; главный персонаж, объект похорон, является знаково отмеченной фигурой, с которой к тому же соотносятся определенные «предметные» атрибуты и символы (части тела, одежда, некоторые «внешние» предметы и т. п.); само действие и/или исполнение описывающих его текстов приурочено к отмеченной точке ритуально-календарного цикла (например, святки, масленица, семик и др.); основная и по сути дела единственная тема — похороны, но она предполагает актуализацию лежащей за ритуалом, глубже его более фундаментальной *идеи смерти и жизни* (воскресения), хотя последняя тема в ряде случаев остается не воплощенной, хотя и подразумеваемой; напряжению между полюсами названной основной идеи соответствует контраст двух крайних душевно-эмоциональных состояний — *страх* и веселье, радость, *проявляющиеся в смехе, который носит стихийно-абсолютный характер; с этим, в частности, связан* и общий шутливый, шутейски-пародийный характер действия и описывающего его текста, элемент травестики, стремление выйти за пределы нормы, «среднего», вообще допустимого, разрешенного (ср. непристойности, кощунственные слова и действия и т. п.); важной глубинной особенностью действия и текстов, с ним связанных, следует считать *эротизм*, иногда, впро-

опус Помер наш батюшкова, помер! | Помер родимый наш, помер! | Клади его во гробочек, зарывали его во песочек. | «Встань, батюшка, встань! | Встань, родимый, вздынься!»... и т. д. — вплоть до финального: Ожил наш батюшка, ожил! | Вздынул, родимый наш встал! (см.: Поэзия крестьянских праздников / Подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского. Л., 1970. С. 451—452, № 630). Разумеется, этот текст относится, строго говоря, к циклу похорон Сидора Карповича, хотя само имя этого персонажа не упоминается, что объясняется в значительной мере изъятием из текста диалогической структуры, провоцирующей, как правило, обращение по имени. Характерно, что к «безымянному» батюшке в тексте № 630 приходят четыре старушки (так сказать, учетверенная Пахомовна) с просьбой, чтобы он встал, «вздынулся». Правда, батюшка откликнулся не на их просьбу, а на просьбу четырех девчонок, принесших ему четыре печенки (старушки приходили с четырьмя ватрушками).

чем, утрачиваемый и в случае сильно вырожденных текстов даже не всегда осознаваемый; наконец, есть веские основания говорить как о первоначальном состоянии *о метрической* форме подобных текстов.

Тема смерти и воскресения (новой жизни), нередко решаемая в формах подчеркнутого эротизма, неслучайно становится основной в святочных играх ряженных, которые имитируют «веселые» похороны (ср. умрун, умран) или «веселые» (шутейские) свадьбы¹¹. В некоем более общем смысле и на более глубоком уровне похороны и свадьба не отделены друг от друга, более того, они свидетельствуют их истинное единство, в частности, через общий для этих действий мотив соития (ср. роль фаллических атрибутов и т. п.). С. В. Максимов описал типовой образец игры в покойника¹². Ср.: «Состоит она в том, что ребята уговаривают самого простоватого парня или мужика быть покойником, потом наряжают его во все белое, натирают овсяной мукой лицо, вставляют в рот длинные зубы из брюквы, чтобы страшнее казался, и кладут на скамейку или в гроб, предварительно привязав накрепко веревками, чтобы в случае чего не упал или не убежал. Покойника вносят в избу на посиделки четыре человека, сзади идет поп в рогожной ризе, в камилавке из синей сахарной бумаги, с кадиллом в виде глиняного горшка или рукомоиника, в котором дымятся горячие уголья, мох и сухой куриный помет. Рядом с попом выступает дьячок в кафтане, с косицей назад, потом плакальщица в темном сарафане и платочке и, наконец, толпа провожающих покойника родственников, между которыми обязательно имеется мужчина в женском платье, с корзиной шанег или опекишей для поминовения усопшего. Гроб с покойником ставят среди избы, и начинается кощунственное отпевание, состоящее из самой отборной, что называется «острожной» брани, которая прерывается только всхлипыванием плакальщицы да каждением «попа». По окончании отпевания девок заставляют простаться с покойником и насильно принуждают их целовать его открытый рот, набитый брюквенными зубами. Нечего и говорить, что один вид покойника производит на девушек удручающее впечатление: многие из них плачут, а наиболее молоденькие, случается, даже заболевают после этой игры [в сноске к этому месту сказано: «Характерно, что и в этой игре парни намеренно вводят скабресный элемент, приводя в беспорядок туалет покойника: «Хоша ему и самому

¹¹ О приуроченности этих игровых действий к святкам см.: *Чичеров В. И.* Зимний период... Гл. VI—VII; *Пронн В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1962. С. 65—135 и др.

¹² См.: *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 300—301. Здесь же говорится о широком распространении таких игр на Севере России на святках.

стыдно, — говорят они, — да ведь он привязан — ничего не поделает»¹³). Кончается игра тем, что часть парней уносит покойника хоронить, а другая часть остается в избе и устраивает поминки, состоящие в том, что мужчина, наряженный девкой, оделяет девиц из своей корзины шаньгами — кусками мерзлого конского помета».

Известны и другие варианты святочных «покойницких» игр, состоящие, как правило, из четырех действий — отпевания покойника, оплакивания его (причитание), прощания с ним и его оживания. Интересно, что иногда похороны устраиваются одними девушками. Не менее любопытно, что имя покойника может быть неизвестно; в других случаях он — Иван, так сказать, «всечеловек», всякий и каждый; но особенно характерно, что иногда покойника именуют Макаром, Макарушкой¹³, а игру называют «Макарушка носить». В деревне Якимовской Онежского района записаны два варианта шуточного причитания в этой игре: «“Макарушка” — ряженный на святках, покойник. Принесут в дом, положат, будто бы помер. Нарочно лохань прольют, причитать начнут: *Ой, Макарушка помер, | Да добречка с собой не носи*. И с кадилами ходили, попа изображали, и было тут чудес»; и еще — «На святки Макарушка носят, покойника. Носят его по домам и поют и причитывают над ним. Принесут его в дом ... На полу углей натычут. Заходят и причитают: *Ой, Макарушка помер, | Да добречка с собой не носи!* Тут кто што говорит. Грай такой поднимут. Тут и с кадилами ходили, и с ладаном. Вот уголья натолкут, натолкут от того. Было тут чуди, изъясляли всяко»¹⁴. В свете уже известного о мифоритуальных функциях этого имени и учитывая параллельные «Макарушке» тексты, включающие в себя и мотив оживания¹⁵, само использование имени *Макар* в

¹³ О мифопоэтической символике этого имени (кстати, иногда чередующегося с именем Сидор) см.: Топоров В. Н. Др.-греч. *μάκαρ, μακάριος* и под. (Marginalia к статьям о маке и вызывании дождя) // *Balcano-Balto-Slavica: Симпозиум по структуре текста: Предварительные материалы и тезисы*. М., 1979. С. 39—46; *Он же*. Из индоевропейской этимологии II. 2 // *Этимология* 1980. М., 1982. С. 142—149 и др. — Характерна связь Макара с Сидором; ср.: *Помяни, Господи, Сидора да Макара, | Третьего Захара, | Трех Матрен...* (Афанасьев № 17) или: «Читатель, думаю, давно догадался, что опустошение Сысоева огорода было дело пана дьяка Сидора <...> дядя Макар запасся острым тесаком, а Сидор косою <...> в один голос воскликнули: — Пан Макар с паном Сидором! <...> Паны Макар и Сидор <...> воспользовались темнотою <...> и обратились в бегство» (*Нарежский. Гаркуша*) и т. п.

¹⁴ См.: *Савушкина Н. И.* Русский народный театр. М., 1976. С. 42, 141 (материалы экспедиции Московского университета).

¹⁵ Иногда и в пародийной форме, ср.: *Покойник, покойник, | Умер во вторник, | стали кадить, | Он из-под савана глядит* и т. п.

подобных случаях диагностически очень значимо (ср., между прочим, эротические ассоциации этого имени). Ассоциации того же характера в меньшей степени представлены в играх ряженных, пародийно воспроизводящих свадьбу и также приуроченных к святкам. Почти полное отсутствие записей словесной части таких игр, видимо, объясняется крайне непристойным их характером¹⁶. Подобное сочетание двух, казалось бы, противоположных идей-тем (смерть — похороны, жизнь — свадьба) в связи со святками свидетельствует, конечно, о наличии здесь единого комплекса, отраженного и в тематике святочных гаданий, которыми занимаются девицы: обычные «ответы» таких гаданий — *или жених, или покойник*. Нередко эти два ответа-функции сочетаются в едином персонаже — покойник-жених, мертвый жених (ср. бюргеровскую «Lenoge» и связанные с нею баллады Жуковского «Людмила», «Ленора» и др., действие которых неслучайно приурочивается к святкам)¹⁷, а в более широкой и уже отнюдь не святочной перспективе они представлены в практике соития на могиле.

Те же идеи иногда, правда, более завуалированно выступают и в других ритуально-игровых «похоронах» (в частности, путем потопления или сжигания) — Ярилы и Ярилихи, Семика и Семичихи, Костромы и Кострубоньки (ср. также смерть и оживание Петрушки). Характерно формирование «пар» (мужской и женский персонажи), которым предстоит умереть и быть похороненными. Нечего и гово-

¹⁶ Ср.: «Эта неприличная игра, сопровождаемая самыми откровенными циническими разговорами и шутками, происходит в присутствии детей-подростков, которые нередко сами <...> проделывают <...> то же самое» (*Конаневич И. К.* Рождественские четки и сопровождающие их народные игры и развлечения в Псковской губернии. Псков, 1896. С. 16; См. также: *Савушкина Н. И.* Русский народный театр... С. 39—40 и др.).

¹⁷ Характерно, что основной эпизод «Фрола Скобеева» отнесен к святкам. Ср.: «И во время увеселительных вечеров, которые бывают в веселость девичеству, *называемые святки...*», мамка обучает роковой игре Аннушку: «Изволь, матушка Аннушка! ты будь невестой — а на Фрола Скобеева [переодетого девицей] указала — а сия девица женихом! и поведе их во особные светлицы для почиву, как водится, *к свадьбе*»; и далее «мужественный человек», «Фролко, не взирая ни на какой себе страх, был очень отважен и принуждением растлил ее девичество». В переделке той повести Иваном Новиковым («Новгородских девушек святочный вечер, сыгранной в Москве свадебным», 1785) святочный колорит (как и вся тема святочных игр на Руси) усилен еще более: главный герой выступает как святочный ряженный, игрец, шуликун. См.: *Душечкина Е. В.* Стилистика русской бытовой повести XVII века: (Повесть о Фроле Скобееве). Таллин, 1986. С. 67—69; а также: *История русской литературы*. Л., 1980. Т. 1. С. 383.

ритель о наличии в этих двух действиях элементов травестики, пародии, безудержного веселья, откровенного эротизма. Но не менее важен и мотив «оживания», особенно четко зафиксированный в связи с Костромой¹⁸. Впрочем, количество параллелей неизмеримо больше, и нет смысла в данной связи умножать их.

Зато стоит подчеркнуть, что указанные игры, связанные с похоронами, как и сопровождающие эти игры тексты, соответствуют некоей раннеисторической практике, так или иначе отраженной в старых описаниях похоронных обрядов у восточных славян или в достаточно сохранявшихся пережитках старой похоронной практики. Достаточно назвать два-три известных примера. Еще Масуди сообщал о том, что заклятие молодой девицы в случае смерти неженатого молодого человека понималось как посмертный брак, обручение смертью, что естественно может быть соотнесено с упоминавшимися мотивами «мертвого жениха» или «похорон-свадьбы». Восстанавливаемые для определенной эпохи в жизни славян виды похоронного обряда — предание огню, воде, земле — подтверждаются тремя видами наказания преступников («тройкой смертью») — сожжением, утоплением, зарытием в землю (или повешением)¹⁹, и в значительной степени отвечают типам смерти в указанных действиях-играх. Характер раннеславянской тризны выявляет некоторые мотивы (битье—драка—поединок, ср. польск. *tryznić* ‘бить кого-нибудь’ и под.; веселье-смех, эротизм и т. п.), которые выступают как ведущие в рассмотренных выше «похоронных» играх²⁰.

¹⁸ Ср., напр.: *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские... М., 1887. С. 197—198; *Шингарев.* Детская игра «Кострома» // *Этн. обозр.* 1888, кн. 44. С. 154—155; *Резанов В.* Три песни-игры, записанные в Обоянском у. Курской губ. // *Этн. обозр.* 1904, кн. 60. С. 115—121; *Кулаковский Л. В.* Кострома // *СЭтн.* 1946, № 1; *Он же.* Искусство села Дорожева: У истоков народного театра и музыки. М., 1965 и др.

¹⁹ Еще Я. Гримм заметил инверсию оценок вида смерти в христианскую эпоху по сравнению с языческой: то, что было почетно раньше, стало позорным позже: отсюда — характерность смены видов похоронного обряда при переходе от язычества к христианству. См.: *Grimm J.* *Über das Verbrennen der Leichen* // *Kleinere Schriften* Berlin. II. 1865. S. 220—221. О «тройной смерти» см. теперь: *Ward D. J.* *The threefold death: an Indo-European trifunctional sacrifice* // *Myth and Law among Indo-Europeans.* Berkeley; Los Angeles, 1970. P. 123—142. О соотношении тройной смерти с тройной жертвой как отражении трехфункциональной социальной системы индоевропейцев писал не раз Ж. Дюмезиль.

²⁰ Не говоря о многочисленных исследованиях раннеславянских похоронных обрядов за последние десятилетия, ср. из старых классических работ: *Котляревский А.* О погребальных обычаях языческих славян. М., 1868 и *Нидерле Л.*

Подобные исторические основания (на уровне реалий похоронной практики) целого ряда существенных мотивов, реализуемых в действиях-игрищах «веселых» похорон и соответственно в текстах всего этого класса, утверждают в мнении, что и один из «непонятных» образцов этого класса текстов — описание похорон Сидора Карповича — позволит реконструировать некую мифо-ритуальную реальность, так или иначе связанную с похоронной практикой архаичной эпохи и, главное, определить мифологическую мотивировку этого текста и описываемых в нем событий.

Уже при первых подступах к анализу текстов о Сидоре Карповиче бросаются в глаза некоторые важные «внешние» их особенности.

1. *Характерная стилистика, определяемая наличием элемента буффонады* (торжественно-возвышенное и печальное событие [смерть] и соответствующий персонаж «высокого» ранга [*Государь, батюшка*] даются в комическом ключе — пародически, бурлескно-сниженно, с установкой на шутку, веселье; ср. абсурдный характер вопросов, ответы на которые ясны с самого начала [издевка над логикой здравого смысла в *этом* мире], или набор «низких» предметов — сковорода, лапотки, водочка, сивуха, блины и т. п. [ср. несоответствие между высоким чином отпевания и пародийным характером его атрибутов]).

2. *Стиховая форма текста, очевидная и сама по себе и тем более в реконструкции* (в основе лежат парные комплексы, упорядоченные ритмически; первая их часть членится обычно на две последовательности в 10 и 9 слогов [соответственно — три и два сильных ударения, с анапестической установкой в первой половине и доминантой в виде ударения на третьем слоге от конца во второй половине]; вторая часть состоит из двух частей в 6 и 7 слогов [исключения легко объясняются: так, вместо В среду, бабушка... следует исходить из В среду, бабушка... и т. п., соответственно — два и два ударения, с контрастной по отношению к первой части дактилической схемой, см. Афанасьев № 533]; менее четко аналогичные ритмические тенденции обнаруживаются во втором тексте, из «Петербургских трущоб»; подробнее о стиховой структуре текстов этого рода и об ее истоках см. в другом месте)²¹.

Славянские древности. М., 1956. С. 205—221 (Manuel de l'antiquité slave. I—II. Paris, 1923, 1926).

²¹ С эвристической точки зрения предпочтительно, как это и сделано здесь, начинать с анализа вырожденных (но наиболее показательных) форм текста о Сидоре Карповиче. Но при этом следует помнить и об исключительном случае сохранения этого текста в канонической метрической форме (см.

3. *Вопросо-ответный характер текста, представляющего собою диалог*; при этом вопросы обращены к «покойнику» Сидору Карповичу, а ответы направлены тем, кто его хоронит, — Пахомовне или батюшкам, которые, следовательно, выступают как участники и организаторы самого похоронного обряда.

Учитывая другие работы о природе, функциях и употреблении вопросо-ответных структур, представленный в рассматриваемых здесь текстах «последний» диалог с покойником может пониматься как еще один аргумент в пользу ритуального происхождения текста о Сидоре Карповиче (существует немало аналогий таким диалогам именно в похоронных обрядах — при расставании с покойником его близких на земле или при вхождении-впускаянии его в царство мертвых). Характерно, что в «Петербургских трущобах» обряд похорон, описываемый (и разыгрываемый) с достаточной подробностью, сам по себе оказывается лишь пространством-материалом, на котором разворачивается другой обряд — посвящения, присяги на верность тюремному братству, т. е. инициации, открывающей через подобие смерти путь к новой жизни. Эта актуализация ритуала через его повторное воспроизведение, через его перекодировку и переосмысление, через экспликацию его структуры очень характерна для способа существования ритуала

Шейн. I. Вып. 1, 1898, 298, № 1010 (записано в Елифанск. у. Тульск. губ.), где этот текст помещен в разделе юмористических, сатирических, скоморошных песен и пародий); сам этот текст близок «прибаутке» (Афанасьев № 533), но он содержит ряд отличий и сохраняет свою более раннюю жанровую принадлежность. Ср.:

Сидор Карпович

«Государь ты наш, Сидор Карпович! Сколько тебе летушек?»	«Государь ты наш, Сидор Карпович! Где ж оне хлебушка возьмут?»
— Семьдесят, бабушка, семьдесят, Семьдесят, Пахомовна, семьдесят.	— По миру, бабушка, по миру, По миру, Пахомовна, по миру.
«Государь ты наш, Сидор Карпович! Сколько у тебя детушек?»	«Государь ты наш, Сидор Карпович! По миру ходить собаки съедят».
— Семеро, бабушка, семеро, Семеро, Пахомовна, семеро!	— С палочкой, бабушка, с палочкой, С палочкой, Пахомовна, с палочкой.
«Государь ты наш, Сидор Карпович! Что оне есть-то будут?»	«Государь ты наш, Сидор Карпович! Зимой по миру — ноги озябнут».
— Хлебушка, бабушка, хлебушка, Хлебушка, Пахомовна, хлебушка.	— В лапотках, бабушка, в лапотках, В лапотках, Пахомовна, в лапотках.

(ср. сходные вариации на те же темы голода и холода в «Песне убогого странника» Некрасова: *Холодно, странничек, холодно, | Холодно, родименький, холодно*) и т. п.).

во времени, и в конечном счете именно это позволяет сохранять архаичные смыслы, заложенные в исходных схемах.

Один из таких смыслов состоит в том, что схема, лежащая в основе текста о Сидоре Карповиче описывает «технологический» аспект обряда похорон — состав операций (и ритуальных предметов) и их последовательность. Такие тексты дают возможность узнать, проверить, вспомнить, как совершаются похороны, и, следовательно, принадлежат к классу так называемых операционных текстов. В свою очередь было бы ошибкой усматривать в этих текстах исключительно (или даже преимущественно) трагический аспект. Не менее важен символический характер подобных текстов, выступающих как тексты-мифы по преимуществу, мотивирующие, в частности, и правила совершения похоронного обряда, как в случае текста о Сидоре Карповиче. Мифологичность такого текста объясняется не только особенностью его функционирования, но и его предысторией. В основе «прототекста» о Сидоре Карповиче, несомненно, лежит миф о первой смерти и первых похоронах; влияние этого «сверхотмеченного» события столь велико, что каждая реальная смерть и похороны ориентированы на мифологический прецедент, на первый случай, на то, что было в начале, повторяя его через соотнесение себя с ним и тем самым приобщаясь к сфере мифологически-сакрального.

В этой связи возникает вопрос о том мифе, который предполагается текстом о Сидоре Карповиче. Одним из лучших проводников в кажущейся неразберихе мифологических перипетий является имя главного персонажа текста — Сидор Карпович. Легко заметить, что в самых разных русских текстах (и особенно в тех, которые ориентируются на некую фольклорно-мифопоэтическую модель) элементы Сидор и Карп постоянно сочетаются друг с другом (правда, с различной степенью слиянности). Лишь несколько примеров на выбор, демонстрирующих скорее типологическое разнообразие ситуаций, чем многообразие этих примеров и их частные особенности:

«Блаженная же Федора [боярыня Ф. П. Морозова. — В. Т.] отвещает: — По милости божи и молитвами родителей наших, по силе нашей, убогий наш дом отверсты бе время, бысть и Сидоры, и Карпы, и Меланьи, и Александры; ныне же несть от них никого же» (Повесть о боярыне Морозовой, 134, ср. 168²²); «На вопрос графа С. А. Салтыкова, принимал ли он сам участие в убийстве, Ванька Каин отвечал хитрым сплетением поговорок: <...> — Сидор да Карп в Коломне живет, а грех да беда на кого не живет! вода чего не поймет, а огонь и

²² Цит. по кн.: Повесть о боярыне Морозовой / Подгот. текстов и исследование А. И. Мазунина. Л., 1979.

попа сожжет» (из материалов автобиографии Ваньки-Каина²³); «Она [княжна. — В. Т.] объяснялась не иначе, как на французском языке с нянькой Сидоровной и буфетчиком Карпом. Сидоровна плакала, что ребенка ее сглазили; буфетчик Карп отвечал на все: слушаю-с!» (В. Соллогуб. Тарантас); «Ба! Да я узнаю эти черты... Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский, мужичок, соотчич мой, русская косточка» (Тургенев. Сфинкс); «Кто, говорю, купил, кто? — Кому ни продано... Сидору ли, Карпу ли ... не все ли равно» (Мельников-Печерский. На горах); «Странное дело, выведет какой-нибудь ничтожный альманах: “Бездны” или “Проклятия”. И мы о нем пишем: повесть Сидорова ни к черту не годится, а рассказ Карпова лучше. Открывается выставка. Сейчас же в отчет: “Сбор недоимок” Петрова плох, а “Фантазия в желтом” Иванова — еще того хуже...» (Д. В. Философов); «<...> неужели для ветром зыблемой нивы нужен штамп, что эта нива произошла от зерна, лежавшего в амбаре Сидора Карповича (Андрей Белый. Почему я стал символистом) и т. п.²⁴

Во всех этих и подобных им случаях (исключение составляет лишь высказывание Ваньки-Каина, которое обнаруживает отчетливо архетипический характер и связь с мифом и ритуалом, ср.: вода, огонь, поп в связи с топикой приводившихся выше «похоронных» ритуалов) *Сидор Карпович* как наиболее полная («исходная») форма, а также *Сидор*, *Карп*, позже *Сидоров*, *Карпов* (ср. и «женские» ипостаси *Сидоровна*, *Сидориха*, *Карповна*) употребляются в значении имярек, как обозначение некоего человека, человека вообще, человека-типа, квантора всеобщности (ср. *Иванов*, *Петров*, *Сидоров*). Такой функции этого имени в синхроническом состоянии в исторически далеком прошлом, как можно предположить, должна соответствовать отнесенность этого имени (в генетической цепи сменяющих друг друга вариантов) к конкретному воплощению — повторению мифо-ритуального

²³ См.: *Ситовский В. В.* Очерки из истории русского романа. I, 2. СПб., 1910. С. 834.

²⁴ Немало подобных примеров можно найти и в современной литературе, в частности, в более специализированных случаях. Ср., напр.: Позвонил человек, назвался не то Платоном Карповичем, не то Онуфрием Сидоровичем...; Пускай мужики вкальвают, Сидоры Поликарповичи, им так положено...; Да ведь эти Сидоры Поликарповичи тебя и продадут и купят...; А такой мужик, такой Сидор Поликарпович ни хрена знать не хочет; Дует на сидоровполикарповичей... Вот теперь к тебе липнет и т. п. (Домбровский. Факультет ненужных вещей, — в частности, в притче) — в связи с противопоставлением воров и мужиков, привязанных, по словам писателя, к своему скарбу (ср. *Сидор & Карп* ⊃ скарб) и др.

персонажа, своего рода «первочеловека» (> «человек вообще»), во всяком случае — первого умершего, «первопокойника». Этому предположению не противоречит (а скорее, подтверждает его) отчетливо экспрессивная отмеченность имени (обычно с комически-«снижающим», «развенчивающим», пародийным заданием), что и объясняет его употребление в соответствующих жанрах (пародия, анекдот, фельетон, шутка, обценное выражение и т. п.). Обилие примеров употребления имен *Сидор* и *Карп* порознь или в разных типах «нежестких» монтажей (особенно это относится к имени *Сидор*) таково, что можно ограничиться здесь лишь списком, имеющим лишь напоминательное значение²⁵.

²⁵ Ср.: «Сказка о царе *Сидоре* и девице Оринице, созрелой яголке с приданным» (см. Сиповский. Очерки... I, 2, 233); — *И! Пахомовна, у нас что свисти, что нет: а денег всё нет как нет. — Да отпусти ты его, Сидорыч. Охота тебе его держать. Дай ему лошадей, да провались он к чорту. — Подождет, Пахомовна* (Пушкин. Дубровский; как параллель к Сидору Карповичу и Пахомовне); Трудно не скучать, когда Иван и *Сидор* напечатывают нам о своих несчастьях... (Жюльбекер); Ведь известно, зачем берешь взятку и покрывишь душой... А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь *подстёга Сидоровна*, что на почтмейстерше лучше было платье... (Гоголь. Мертвые души); при: <...> он переглядел их еще раз и уложил <...> в один из ящиков, где, верно, им суждено быть погребенными до тех пор, покамест *отец Карп и отец Поликарп*, два священника его деревни, не погребут его самого <...>; ср. связь имени *Карп* с погребением и роль попа в действиях с участием Сидора Карповича; в «Мертвых душах» упоминается и «поп-отец Сидор»; Губернский город разделялся на две части: первая половина называлась Тутовская, а вторая Притутовская. В Тутовской части жили все *Иваны Сидоровичи*, по прозванию — Расплетай-нога, а в Притутовской *Сидоры Ивановичи* — Загребай-рука (повесть Сургучева, вставленная в пьесы Н. И. Куликова «Натуральная школа»); Иван Семенович *Сидоренко*, отставной поручик, и его покойная жена *Анфиса Карповна* (Тургенев. Андрей Колосов); — Вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавижу этого последнего мужика Филиппа или *Сидора*, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет (Тургенев. Отцы и дети); Новый барин родился — старого долой! То был Яков, а теперь *Сидор*; в ухо Якова, в ноги *Сидору* (Тургенев. Дым); — Ну, скажите, пожалуйста, хоть одно: вы все по приказанию Василия Николаевича действуете? — На что вам знать? — Или, может, кого другого, — *Сидора Сидорыча*? ... Или вами распоряжается безымянный какой? *Машурина* уже перешагнула порог. — А может быть, и безымянный! Она захлопнула дверь (Тургенев. Ночь; Сидор Сидорыч оказывается чем-то средним между конкретным персонажем Василием Николаевичем и «безымянностью»); — Тебе, *Иван Сидорыч*, хорошо

Более важны в связи с темой этой заметки те случаи, когда рассматриваемые имена обнаруживают свою мифопоэтическую природу и дают возможность реконструировать соответствующий мифологический мотив или элемент архаичного ритуала. Несколько примеров разного типа: — *Что у Сидора Потаповича | Солучилося несчастье. | Жена мужа погубила, | Острым ножичком зарезала...* (Шейн I, 1, № 891: в балладной песке об убийстве Сидора Потаповича и суде

говорить, — сердито заговорил первый купец... (Толстой. Война и мир; в описании типовой сценки в торговых рядах в Москве, уже оставленной русскими войсками, но еще не захваченной французами); Рабовладелец имеет право на работу Петра, *Ивана, Сидора* (Толстой. Так что же нам делать?); — Когда крепостные люди не были свободны, я мог заставить Ваньку работать всякую работу... Теперь же люди свободны, но я могу заставить *Ваньку, Сидорку и Петрушку* работать всякую работу, а если он откажется, то я не дам ему денег за подати, и ему будут сечь ж... до тех пор, пока он не покорится (Там же); Сначала и верила, и не верила, но ей называли *Сидора, Петра, Ивана* и <...> она перестала сомневаться (Лесков. Житие одной бабы); — Я Степан, говорил один. — Брешет, молодка, он *Сидор*. Вот я так настоящий Степан (Там же); — Наш парикмахерский, они красавец? — зывал *Иван Сидоров-орала*, а Марья Кондратьевна щипцы на углях держала; <...> На резине полсапожки — с бараньей ножки, <...> сидят в папилютках, да *Сидорову Ивану* денег не плотит за старанье — болвану! (из цирюльнических острословиц, см.: Иванов Е. П. Меткое московское слово. М., 1982. 192) и т. п. — В несколько меньшей степени то же относится к имени *Карп*. Помимо уже приведенных примеров ср. еще несколько: И отдадут ее какому-нибудь *Карпу Кириллычу* (Ап. Григорьев. Офелия); Выигранное сражение не принесло обычных результатов, потому что мужики *Карп* и *Влас* <...> не везли сена в Москву... (Толстой. Война и мир); Раstopчинские афишки с изображением <...> целовальника и московского мещанина *Карпушки Чигирина, который, быв в ратниках и выпив лишний крючок на тычке, услышал, будто Бонапарт хочет итти на Москву, рассердился, разругал скверными словами всех французов...* (Там же, как цитата из афишек 1812 года); — Будете ли вы называться какой-нибудь *Марьей Карповой* и жить в качестве няньки при детях — все это еще, слава Богу, возможно (Крестовский. Петербургские трущобы); — <...> вам хочется спросить меня о Клеопатре Петровне и о том, что у меня с ней происходило, а вы меня спрашиваете, как о какой-нибудь *Матрене Карповне* (Писемский. Люди сороковых годов); — Наше вам почтение, *Матрена Карповна, Акулина Антипьевна, Афросинья Панкратьевна*, — все имена, никогда не достаиваемые чести принадлежать какой-нибудь романтической героине... (Жокорев. Кухарка); — *Петушок, петушок, | Золотой гребешок, | Масляна головка!* | <...> *У Карпова двора | Приукатана гора...* (как фольклорный штамп, ср. Афанасьев № 38); ср. пристрастие к имени *Карп* в старинном русском водевиле (*Карп* Силыч Полууда в водевиле И. В. Савинова «Дайте мне старуху»), то же можно сказать о *Сидоре, Сидорыче, Сидоровне*.

над женой-убийцей); — В третьем году, ко вдове *Сидорихе*... летал по ночам огненный змей в трубу... — Никитишна... заговорила змея: перестал летать... — Ну, а *Сидориха* что?.. — Родила: ребенок был такой худой да черный! на третий день умер (Гончаров. Обыкновенная история); — В часовне дер. *Сидорок* Росл. у. Смол. губ. до 19 в. как священная реликвия хранилось гигантское поленовое топориче. По убеждению местных крестьян, оно было от топора исполина-волота *Сидора*, с именем которого связывались легендарные героические предания и который почитался родоначальником крестьян дер. Сидорок²⁶; — *Сидор да Борис об одной дрались*²⁷ (фразеологизм, о беспричинной мелкой ссоре; однако слово *одна* исторически могло бы быть понято как отсылка к жене Сидора Карповича типа Пахомовны); — *Сидорова коза, драть, как Сидорову козу, семь детей Сидоровой козы* и т. п. (речения, отсылающие к мотиву жертвоприношения козы, совершенного Сидором [ср. *Сидор: драть*], и, возможно, намекающие на жену Сидора; ср. с е м ь детей Сидора Карповича); — *На Сидора пока не одна беда пришла* (поговорка)²⁸; — *Это Сидорова правда, да Шемякин суд* (поговорка) и т. п.

Наиболее показательные из подобных контекстов, в которые входит в качестве ключевого имя *Сидор* (*Сидор Карпович*), содержат те же мотивы (или существенную их часть по меньшей мере), что и так называемый основной миф о Громовержце и его жене (и детях), о смерти (наказании ею) и об ее преодолении силой плодородия. Поэтому есть основания полагать, что *Сидор Карпович* (*Сидор*) ряда приведенных выше текстов (и тем более в «неглубокой» реконструкции) выступает как имя травестированного и сниженного образа Громовержца, причем некоторые его характеристики оказываются перевернутыми или же принципиально амбивалентными (жертвователь и жертва, бить и быть битым, умерщвлять других и умирать самому, хоронить жену и быть хоронимым ею и т. п.), а другие — в основном сохраненными, ср.: жена Сидора Карповича, семеро детей, табуированный образ четверга (между средой и пятницей), дня Громовержца, когда ему, очевидно, приносят жертву, и т. п. (характерна тема сковороды: — Государь ты наш, Сидор Карпович, во что после тебя

²⁶ См.: Рачковский С. Опыт собирания исторических записок о г. Рославле. 1885. С. 100—101; Русский фольклор, 1963, VIII, С. 35.

²⁷ См. Словарь фразеологизмов и иных устойчивых сочетаний русских говоров Сибири / Сост. Бухарева Н. Т., Федоров А. И. Новосибирск, 1972. С. 168.

²⁸ См.: Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова. СПб., 1896. С. 508 (Ш 14); Он же. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. СПб., 1912. Т. 1. С. 405 (К149).

позвонить будет? — В сковороду, бабушка, в сковороду, Пахомовна! (№ 533) — при том, что битье в сковороду или в колокол как имитация грома составляет важный элемент обряда, совершаемого перед началом грозы). Показательны женские имена, претендующие на их принадлежность трансформированным образам жены Громовержца: *Сидоровна, Пахомовна, Потаповна, Прасковья* (три последних имени, возможно, акрофонически соотнесены с именем Перуна); *Маланья, Матрена (Карповна [!]), Марья* (ср. праслав. **Mara*, **Marena*, **Morena* и т. п., с надежными балтийскими параллелями, как имя жены Перуна в реконструкции, ср. еще **Мокошь*)²⁹ и др.

Некоторые из этих имен нуждаются в дополнительном комментарии. К их числу принадлежит и *Пахомовна*, обозначение жены Сидора Карповича в текстах о нем. Если сам Сидор Карпович выступает в народной драматической сценке «Маврух», *имитирующей похороны* (см. выше), то в связи с *Пахомовной*, очевидно, дочерью некоего Пахома, приходит на память сходная народная комическая сценка под названием «Пахомушка» (*Пахом* → *Пахомовна*), представляющая собой довольно грубую и откровенную пародию на свадьбу³⁰. Таким образом, обе эти сценки в совокупности «разыгрывают» обозначенный выше единый комплекс «похороны-свадьба» («смерть-жизнь»). Нужно заметить, что русские народные драмы, несмотря на их откровенно вырожденную форму, нередко заимствованный характер («Царь Максимьян») и чрезвычайную отзывчивость на злобу дня (обилие инноваций и легкость их введения в текст, импровизационность и т. п.), сохраняют вместе с тем и многие звенья архаичных схем³¹. Такой архаизм можно, в частности, видеть в «Маврухе», где в связи с партией Сидора Карповича и Пахомовны выступает *буффонный Поп*, описания и действия которого, во-первых, очень точно воспроизводят образ безымянного попа в святочных шутейских свадьбах и «веселых» похоронах (см. выше) и, во-вторых, несомненно, связывают его с попом Пахомом русских сказок, анекдотов и пародий, чье имя сделалось, как известно, нарицательным (в частности, оно связано и с неприличными ассоциациями)³². Поэто-

²⁹ См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования 1982. М., 1983. С. 175—197.

³⁰ См.: *Писарев С., Сулович С.* Досюльная игра — комедия «Пахомушкой» // Крестьянское искусство. Искусство Севера. Л., 1927. Т. 1.

³¹ Показательна в этом смысле линия царя Максимилиана — Адольфа, его сына, особенно в связи с аналогичным фрагментом основного мифа.

³² О попе Пахеме можно судить по сказкам типа: Афанасьев № 516 или Афанасьев. Заветные сказки, № 9. Выбор Пахома на неподходящее для него место

му можно думать, что безымянный непристойный Поп из «Мавруха» в некоей потенциальной реконструкции сложного типа звался *Пахомом* и что, следовательно, *Пахомовна*, упоминаемая в той же сценке жена Сидора Карповича, не кто иной, как *дочь попа Пахома*³³.

Образ Сидора Карповича, возможно, прояснится еще больше, если указать на то, что типологически он, видимо, точнее всего мог бы быть сопоставлен с известным обрядовым персонажем — Дедом с козой (о нем см. более ранние работы), который в финале ритуала, собственно, и дерет козу (как это делает Сидор, ср. драть (лупить), как Сидорову козу, Сидорова коза и т. п.), тем самым десакрализуя исходный высокий смысл жертвоприношения, обряда (подобное происходит и в действии похорон Сидора Карповича). В другой связи отмечалось, что вырожденный и карнавализованный обряд битья (дранья) козы выступает как элементарная форма театрализованного действия и один из наиболее вероятных вариантов «предтеатра» у славян³⁴. Аналогии

случайно (основания для этого — чисто внешние, языковые): Давно было. Не стало на селе попа <...> и пошли к дяде Пахому. — *Пахом*, — говорят ему, — а *Пахом*! Будь ты у нас на селе *попом*. Пахом и стал *попом*... (№ 516), или: Помер в селе поп, оставался один дьякон <...> Идет дорогою, повстречался с ним мужик. — Здравствуй, мужичок! — Здорово, дьячок! — Как тебя звать? — *Пахом*. — Ну, ты будешь у нас *попом* <...> (№ 9). Но поп Пахом не знает службы, все делает невпопад или даже наоборот, и свою профессиональную несостоятельность он обнаруживает примерно так же, как Иван-дурак, смеющийся на похоронах и плачущий на свадьбе. Именно эти два основных обряда — похороны и свадьба — ни в коем случае не должны быть смешиваемы по крайней мере с точки зрения «здорового» смысла. Но при более глубоком взгляде в них обнаруживаются общие истоки и единый смысл, открывающийся Ивану-дураку, превосходящему своей мудростью людей «здорового смысла», и представленный в разного рода инверсиях и травестиях типа «Мавруха» или сказок о попе Пахеме. — Обращает на себя внимание нахождение сказки о Пахеме среди других сказок о похоронах.

³³ О другом имени жены Громовержца *Маланья* не раз писалось раньше, ср. в белорусской сказке *Цар Гром* и *Царица Маланья* (: *маланка* 'молния'). Но круг текстов, в которых можно видеть отражение этого образа (хотя бы и сниженного и трансформированного), существенно шире. Ср. слова *Старика-гробокопателя* из «Царя Максимилиана», обращенные к его жене: «...*Малашка*, а, *Малашка!* (*Молчание*). (*Старик кричит снова*) *Маланья*, иди, дура, скорей, дело есть. (*Снова молчанье*). (*Старик к публике*). Вишь ты, чортова фигура, неколи не выдет, пока по-настоящему не звеличаешь» — при том, что Старик — травестированный Громовержец. Ср. также *попадью Маланью* в действе похорон, описанном в «Петербургских трущобах».

³⁴ Др.-греч. *δραμα* 'драма', собств. — 'деяние' (: *δράω*) восходит к тому же и.-е. *dreg-/*dōg-/*dōg-, откуда объясняется и рус. *драть* и под.

зарождению «театра» именно в этом локусе достаточно убедительны (ср., с одной стороны, роль громовержца Индры в становлении древнеиндийской драмы, вскрытую недавно Кейпером, и, с другой, роль Диониса, сына Громовержца, в возникновении древнегреческой трагедии — «козлиной песни»). Образы жертвователя-убийцы и жертвы-убиваемого (смерть ⊗ новая жизнь) стоят у истоков, по крайней мере, двух ранних вариантов индоевропейского «предтеатра»³⁵.

Впрочем, при рассмотрении образа Сидора Карповича уместно обратить внимание и на некоторые другие мотивы, связываемые в фольклорных текстах с персонажем по имени *Сидор* и отсылающие к тематике основного мифа или — более специально — к мотиву греха (инцест) и наказания смертью. Учитывая некоторую сомнительность отношений Сидора Карповича и Пахомовны (в глубокой реконструкции то же можно сказать и о браке Громовержца, неслучайно прерванном), можно напомнить о сложном образовании типа *dvandva Сидор-Марья*, которым обозначается гермафродит, или о слове, представляющем собой результат компрессии этого сочетания, *сидоры* ‘коблы’ (т. е. *Сидор* и *Сидора*, как бы брат и сестра). Характерно, что образы Сидора и Марьи совместно появляются в весенних песнях (*А на дворе руса, | А Марьичка боса... | А Сидорка купчик, | Купи черевички...* Поэзия крестьянских праздников, № 452) и формально очень близки к образу брата и сестры *Ивана* и *Марьи*, которые в целом ряде купальских текстов связаны с темой инцеста и с темой последующего наказания — превращения их в одноименный двойной цветок *иванда-марья*. В связи с отчеством Сидора — *Карпович* — существенно, что иногда в тех же купальских песнях брат и сестра именуется тоже по отчеству — *Карпович* и *Карповна* (вар. — *Кракович* и *Краковна*), т. е. дети Карпа, отца Сидора, и следовательно, *Карпович*, собственно, и есть Сидор Карпович, как-то связанный со своей сестрой Карповной (вариантом Пахомовны?). Одна из песен святочного цикла, посвященная как раз игрищам, устраиваемым во время святок, вводит в суть дела: *Как подходят святки-матки, | Всё святые вечера, | <...> | Собираются девчата | На гулянку идти, | <...> | Как из них одна девчонка, | Снарядилась лучше их, | <...> | Подошел к ней паренек | Познакомиться, <...> Разрешь-ка узнать | Имя-отчество, | <...> — Мое*

³⁵ Сюда же можно прибавить и драматизированные по своему характеру русские народные игры «в похоронь», приуроченные к святкам, при том, что покойником оказывается Бог, видимо, Громовержец (в других текстах он, наоборот, субъект поражения смертью). См.: *Клейн Л. С. Похороны Бога и святочные игры с умруном // Балто-славянские этнокультурные древности...* С. 48—50 (ср. умрун: *Перун*).

имя-отчество | Анастасья Карповна! | <...> | Разрешика, паренек, | Имя-отчество узнать, | <...> | — Мое имя-отчество | Иван Карпович, | <...> | Спасибо, Бог узнал, | Что с сестрой не поиграл, | <...> | Спасибо, Бог стерег, | Что с сестрою спать не лег (Поэзия крестьянских праздников, № 340; записано в 1964 г. в с. Усмынь Куньинск. р-на Псковск. обл.)³⁶.

Сочетание двух мотивов, связанных с именем Сидор (Сидор Карпович как первый умерший человек, «первопокойник» и, возможно, судя по аналогиям, в реконструкции покровитель мира усопших; инцестуозность [Сидор Карпович и Пахомовна могут оказаться не только супружеской парой, но и братом и сестрой]), имеет ближайшую и очень многозначительную параллель в ведийском мифе о Яме и его сестре Ями, склоняющей брата к соитию, притом что Яма — первый из умерших на земле, ставший в силу этого повелителем царства мертвых (известны и другие аналогии), ср. также роль Ямы в связи с похоронными ритуалами (например, в знаменитом похоронном гимне — RV X, 14)³⁷. Эти последние мотивы первой смерти и похоронного обряда как слепок с того, что делалось с первопокойником, еще раз возвращают нас к текстам о Сидоре Карповиче и той их интерпретации, которая была дана, исходя из внутренних данных, и подтверждается внешними параллелями.

³⁶ Ср. также сказку о братце Иванушке и сестрице Аленушке, в которой козлик выступает как превращенный Иванушка и отчетливы намеки на грозящий инцест (к козлику ср. Сидорову козу).

³⁷ Как первый покойник Яма был первым, кто был объектом обряда похорон (сожжения). Этот прецедент стал примером и образцом для совершения обряда над всеми умершими, и как таковой он нуждался в фиксации и сохранении (похоронный гимн, связанный с Ямой, и стал таким операционным текстом, руководством по похоронному ритуалу). Подобная ситуация отражена, видимо, и в тексте о похоронах Сидора Карповича.

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЫЛИНЫ
«ПУТЕШЕСТВИЕ ВАВИЛЫ СО СКОМОРОХАМИ»:
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОДКЛАДКА¹

Летом 1900 г. А. Д. Григорьев записал в Шутогорке, на Пинеге, от М. Д. Кривополеновой былинку с неизвестным до тех пор сюжетом — «Путешествие Вавилы со скоморохами»². Последующие фольклорные экспедиции не изменили положения, и запись, сделанная Григорьевым, и сейчас остается единственной³. Уникальность этого текста, при несомненной значительности его содержания и принадлежности былины к репертуару такой выдающейся исполнительницы, как Кривополенова, должна была бы вызвать особый интерес к этой былине среди исследователей. Однако и этого не случилось. Некоторое оживление внимания наблюдается лишь в последние годы. Тем не менее и сейчас былина о Вавиле и скоморохах остается недостаточно исследованной и, как это ни странно, почти или даже вовсе не рассматривается в целом ряде общих исследований по русскому былевому эпосу и в отдельных работах по скоморошеству⁴.

¹ Топоров В. Н. К интерпретации былины «Путешествие Вавилы со скоморохами»: мифологические истоки и историческая подкладка // Балто-славянские исследования 1983. М., 1984.

² См.: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. М., 1904. Т. I. Ч. II, № 85 (121). С. 376—381.

³ Можно думать, однако, что Кривополенова была не единственной исполнительницей этой былины. «По ее словам, знает *те же* старины, что и она, но хуже, ее сестра Марфа, живущая в д. Вихтове; там, быть может, знает старины родственник ее по матери Онисим Ульянов» (см.: Архангельские былины..., с. 335—336). Впрочем, есть сведения о том, что эта старина была трудна для слушателей (и поэтому, видимо, исполнялась не часто). Ср. сведения Григорьева — «а вечером второго дня собравшиеся послушать терпеливо слушали трудную и длинную старину о Вавиле, удлинявшуюся еще благодаря остановкам при записи, дождались ее окончания и приветствовали его возгласами: «Слава богу, конец!» — в отличие от интереса, проявленного к старине об Илье Муромце, ср.: «Вечером же в первый день записи толпа настолько заинтересовалась подвигами Ильи М., что, воспользовавшись остановкой записи по случаю того, что я стал пить чай, упросила Марью допеть про Илью М. до конца специально для нее» (см.: Архангельские былины..., с. 335).

⁴ Ср., например: Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975.

Факт единственной фиксации текста былины о Вавиле в сочетании с нестандартностью и специфичностью ее содержания, состава персонажей (в том числе и главного — Вавилы), отчасти мотивов и поэтической формы (ср. хотя бы преимущественно пятистопный неусленный хорей⁵ с тяготением к рифмам, отличным от сопоставимых явлений в других былинах; ср.: *У цесной вдовы да у Ненялы | а у ней было цядо Вавило...*, 1—2 или: *Пришли люди к ней веселье | Веселые люди не простые,* | *Не простые люди, скоморохи*, 8—10, или: *Полетели курочки с ребами | Полетели пеструхи с цюхарями,* | *Полетели марьюхи с косяцами*, 142—144 и т. п.) сам по себе свидетельствует о некотором исключении, об аномалии, за которой может стоять многое и которая понуждает к более внимательному анализу текста в целом. В настоящей статье в качестве подступа к теме акцентируются два обозначенные в заглавии аспекта былины (мифологический и исторический), рассмотрение которых и составляет основное содержание этих строк.

А. Ф. Белоусову принадлежит заслуга вскрытия мифологических истоков былины о Вавиле⁶. Им было убедительно показано, что ее сюжет не что иное, как трансформация одного из эпизодов «основного» индоевропейского мифа о поединке Громовержца с его противником Змеем, конкретнее, о младшем сыне, наказанном отцом и изгнанном им в подземное царство. В финальной сцене состязания-поединка Вавилы с царем Собакой предлагается видеть преобразованный мотив поединка с хозяином Нижнего мира (вод) за обладание скотом (при этом справедливо подчеркивается, что Вавила отчасти дублирует Громовержца, а царь Собака воплощает одну из ипостасей противника Громовержца). Особое внимание обращается на мотив близнечной пары «первокузнецов» Кузьмы с Демьяном, чье «ремесло некогда соотносилось с технологией поэтического творчества (отсюда образ по-

⁵ См.: Архангельские былины..., с. XXI. Впрочем, есть и отклонения. Ср. восьмистопные стихи (*А на стречю им идё мужык горшками торговати*, 105 или *Ииша стали мужику-то по оглоблям-то садитьсе*, 136), семистопный стих (*Ииша были в руках у его да тут веть вожжи*, 48), шестистопные стихи (*Уш ты здрастуёи, цесна вдова Ненила!*, 11 или *Ты пойдём, Вавило, с нами скóморóшыть*, 34, ср. 55, 63, 96), а также некоторые другие метрические нерегулярности.

⁶ См.: Белоусов А. Ф. Отражение мифопоэтических представлений о певце/поэте в былине о Вавиле и скоморохах // Учебный материал по теории литературы: литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1982. С. 63—65. Автор этих строк признателен Александру Федоровичу Белоусову за важные сведения по этой теме.

эта-делателя, поэта-кузнеца, выковывающего свое “слово”)), а также на мотив магической «игры во гудоцик», вызывающей чудеса.

В связи с этим кругом мотивов целесообразно предположить несколько уточнений и дополнений. Прежде всего следует отметить, что заключительная схема поединка (действия царя Собаки, вызванные его «игрой во гудоцик»: *Ииша стала вода да прыбывати: | Ииша хоць водой их потопити*, 188—189; действия, вызванные Вавилой: *И пошли быки-те тут стадами | А стадами тут да табунами, | Ииша стали ваду (так!) да упивати: | Ииша стала вода да убывати. | ...Загорелось и́нишьшой цярсьво | И сгорело с краю и до краю*, 196—207) соотносит этот сюжет с классом бесспорно космологических мифов о новом устройстве вселенной в результате победы над хтоническим деструктивным началом. Одним из многочисленных примеров такого рода мифов и соответствующих текстов может служить гимн I, 32 из «Ригведы», который, однако, характеризуется по сравнению с финалом былины двойной инверсией: поражение огнем предшествует мотиву приведения вод в движение, и освобождение вод предшествует мотиву скота (при этом в отличие от былины «развязывание» вод совершается Громовержцем, а не его хтоническим противником, который, напротив, сковал воды). Второе, что обращает на себя внимание, — сам поединок Вавилы с царем Собакой, данный как поэтическое состязание: играет «во гудоцик» не только Вавила, обученный этому искусству скоморохами, и прежде всего Кузьмой с Демьяном⁷ (*Говорыло то цядо Вавило: | «Я веть песён петь да не умею, | Я в гудок играть да не горазён». | Говорыл Кузьма да со Демьяном: | «Заиграй, Вавило, во гудоцик | А во звоньцятый во переладец; | А Кузьма з Демьяном припособит». | Заиграл Вавило во гудоцик | А во звоньцятый во переладець, | А Кузьма з Демьяном припособил..., 35—44*), но и, несколько неожиданно, его противник: *Заиграл да тут да царь Со-*

⁷ Об их связи с поэтической функцией см.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Этимологическое исследование семантически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов // *Славянское языкознание*. М., 1973. С. 157—159. К метафорике «выковывания» поэтических форм и самого языка ср.: *miglior fabbro del parlar materno*. Purg. XXVI, 117 — о поэте у Данте или праслав. **kovati* & **reči* и т. п., не говоря о других многочисленных параллелях, включая и такую важную, как та, которая связывает название поэта-жреца (др.-инд. *kavi-*, др.-греч. *χοίης*, лидийск. *kave-* и т. п.) с кузнечным ремеслом (слав. **kova-ti* и т. п.). Лит. *kova* ‘борьба; состязание’ (как и др.-русск. *кудесь* ‘чары; колдовство’ при лат. *cūdō* ‘бью; стучу’ и т. п.) связывает основной мотив кузнечной технологии с поэтическим поединком, состязанием поэтов -*kavi*.

бака, | Заиграл Собака во гудоцик | А во звоньцятый во переладец..., 185—187, причем и эта игра тоже была чудодейственной. Подобное поэтическое состязание, введенное в космологический контекст, оказывается, по сути дела, точной аналогией ведийским ритуальным симпозиумам типа *sadhamāda* (RV X, 88, 17), во время которых стороны обмениваются поэтическими загадками (*vidātha*) на космологические темы, но особенно близко поэтическое состязание, описанное в русской былине, жанру словесного спора *vi-vāc*⁸, представленного в «Ригведе» диалогическим гимном IV, 42, где описывается подобное же состязание громовержца Индры и Варуны, реконструируемого как противник Индры (кстати, само имя *Varuṇa* уже ранее сопоставлялось с и.-е. **Vel-/*Vol-*, отраженным и в имени славянского Велеса-Волоса, выступающего так же, как противник громовержца Перуна в схеме «основного» мифа). Связь словесного спора с поединком, вплоть до их неразличимости между собой демонстрируется другим, аналогичным *vi-vāc* образованием — вед. *vi-gadā-*, трактуемым и как особо отмеченная манера речи (сам глагол *gad-* ‘произносить ясно, четко; говорить’ и т. п.⁹ родствен слав. **gadati*, ср. рус. *загадка*, *гадание* и т. п.), и как битва, схватка, поединок (ср.: *pratityā śat-rūn vigadēṣu vṛṣca*. RV X, 116, 5 ‘выступив *против* врагов, разбей (их) в *битвах!*’). Привязанность же мотива поэтического дара к хтоническому существ-

⁸ Внутренняя форма *vi-vāc* может быть понята как именное производное от глагола со значением «*противо-говорить*», «*пере-говорить*», и в таком случае с нею перекликается в былине мотив «пере-», повторяемый неоднократно. Ср.: *Мы пошли на ииньшюё царьсво | Переигры вать царя Собаку, | Еише сына его да Перегуду, | Еише зятя его да Пересвета, | Еише доць его да Перекрасу | ... «Пособи вам бох переиграти | И того царя да вам Собаку...»*, 159—163, ср. также 30—33, 73—77, 111—115, 165—169; ср. еще *переладец*. Интересно, что имя царя Собаки *Перегуда* (ср. *перегудеть* при (за)играть во гудоцик и погудальцё, 47 в былине) дает основания полагать, что и Перегуда был причастен к поэтической деятельности. Ср. слав. **gōdēti*, **gōsti*, от которого образованы и названия музыкального инструмента — *гусли* (< **gō(d)sli*), *гудок*. Следует помнить, что именно эти инструменты прочнее и раньше других связывались со скоморохами: смыки, сурны, волынки, трубы, сопели, домры, бубны появились заметно позже. Ср.: *Беляев И. О скоморохах // Временник имп. Моск. об-ва истории и древностей. 1854. Кн. 20. С. 76 и сл.; Белкин А. А. Русские скоморохи. С. 11 и др.*

⁹ В контексте «основного» мифа характерно значение *gad-*, отмеченное в Dhātup. XXXV, 8, — ‘гремять (о громе)’, откуда можно заключить о возможности обозначения партии громовержца Индры в споре-диалоге корнем *gad-*. Интересно, что от этого же корня произведено и название музыкального инструмента *gada-*.

ву отвечает общей идее поэта как того, кто при жизни побывал в *ином* царстве, у смерти (ср. также глубинное соотнесение поэтического дара со сферой демонического). Многие примеры подтверждают и то, что этот дар характеризует персонажей, выступающих как противники Громовержца (ср., например, поэтическую функцию Велеса, чье имя уже сопоставлялось с др.-исл. *file* 'поэт', из и.-е. **uel-*¹⁰; связь Варуны с речью (он сам не что иное, как воплощенная речь) и в конечном счете с истоками индийской драмы¹¹, в основе которой тот же поединок двух персонажей, восходящих к Индре и Варуне, и т. п.; другой вариант носителя поэтической функции — Иван-дурак русских сказок, *младший* сын, своего рода «первочеловек»). Не менее важно, что имя такого мифологического поэта-певца в индоевропейской культурно-языковой традиции может передаваться с помощью корня **uel-*, который равным образом обозначает и искусных кузнецов (ср. герм. *Vqlundr*, *Weland*, *Wieland* и т. п.); ср. роль мифологической пары кузнецов Кузьмы и Демьяна, выступающих в былине как поэтические наставники Вавилы.

Сама идея связи генезиса поэта и поэтического слова с царством смерти (*инишьшоё царьсво*) столь фундаментальна, что естественно возникает вопрос о связи с иным миром и самого Вавилы, подтверждаемой, видимо, и рядом других соображений. Эти свидетельства, однако, нередко даются в инвертированном виде и нуждаются в сопоставлении их с параллельными мотивами. Так, сочетание пахоты, производимой Вавилой (*А уехал Вавилушко на ниву | Он веть нивушку свою орати, | Ииша белую тионицю засевати*, 13—15), с встречей с ним Кузьмы и Демьяна очень близко напоминает известный микросюжет, восстанавливаемый, между прочим, по украинским источникам, о том, как божественная пара кузнецов (иногда они носят те же имена Кузьмы и Демьяна) или один кузнец (*Божий коваль*) запрягают в плуг Змея, жаждущего напиться (: недостаток воды), и заставляют его вспахать *Змиев вал*, всю ниву вплоть до Черного моря и т. п. Эти кузнецы, «припособляющие» в былине Вавиле, в мифе помогают молодому герою (Вавила тоже молод, он — *цядо*¹²) по имени *Иван* Сучич¹³. То, что Иван трактуется как

¹⁰ См.: *Jakobson R.* The Slavic god Veles and his Indo-European cognates // *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*. Torino, 1969. К этой же семье относится и слав. **velěti* 'говорить'.

¹¹ См.: *Kuiper F. B. J.* *Varuṇa and vidūṣaka*. On the origin of the Sanskrit drama. Amsterdam; Oxford; New York, 1979.

¹² Ср. диал. яросл. *вавило* 'рослый, но неуклюжий, нескладный парень' (СРНГ 4, с. 8).

¹³ Ср. также *Иван Сученко*, *Сучий сын*, иногда *Иван крестьянский сын* как обозначения героев, связанных по родительской линии с собакой и участи-

сын *Собаки* (Суки), делает весьма правдоподобным предположение, что и Вавила, близкий в ряде отношений Ивану Сучичу, мог быть (по крайней мере в одной из правдоподобных реконструкций) *сыном* царя Собаки, фигурирующего в этой же былине (ср. известную связь кузнеца-змееборца с собакой в кельтской традиции или связь противника Громовержца *Velnias'a*, букв. 'черт', с собакой в литовских мифопоэтических представлениях), так сказать, **Вавилой Сучичем*, который, как и младший сын из «основного» мифа, разъединен с отцом (Ненила, мать Вавилы — вдова). Однако и в этом случае приходится считаться с инверсией: отец оказывается в ином царстве, а сын вне его, на земле.

На этой стадии уместно обратиться и к самому имени Вавилы, в других фольклорных текстах встречающемуся лишь случайно, в

ющих в змееборческих сюжетах. Нередко собака соотносится с Иваном-дураком (ср. Афанасьев № 566: за год верной службы герой получает собаку). Связь Вавилы с собакой (через царя Собаку) отражается и через мотив их противопоставления как врагов, реконструируемый с достаточной надежностью. Вавила — ратай и кормилец матери (*А пошли к Вавилушку на ниву: | Уш ты здрастуйёш, цядо Вавило, | Тибе нивушка да те орати, | Ииша белая пионица засевати, | Родна матушка тибе кормити!*), 20—24, ср. еще 3—6, 13—16), его связь с землей (ср. *Мать сыра земля*) несомненна. Царь Собака, напротив, насильник и враг земли, он хочет погубить ее (затопить), сделав и ее *инишьшим царьвом*. Результаты последнего исследования Б. А. Успенского, в котором, в частности, рассматривается роль образа собаки в русских мифопоэтических представлениях (и в так называемой «матерной» брани), позволяют с уверенностью говорить именно об этом грехе собаки против Матери земли. В этом контексте сюжетная связь Вавилы и царя Собаки как персонажей, связанных с землей и подземным царством (жизнью и смертью), оказывается дополнительно мотивированной представлениями, известными из источников, не совпадающих с былиной о Вавиле. — Образ царя Собаки в последней четверти XX века не раз привлекал к себе внимание исследователей. Особо стоит выделить две попытки его истолкования: *Зимин А. А. Скоморохи в памятниках публицистики и народного творчества XVI в. // Из истории русских литературных отношений XVIII—XIX вв. М.; Л., 1959. С. 342 и сл.* (Иван Грозный как «прототип» царя Собаки); *Алексеев М. П. Юрий Крижанич и фольклор московской иноземной слободы // ТОДРЛ 24. 1969. С. 299—304* (перепечатано в кн.: *Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 58—63*). В последней работе ценно указание на связь царя Собаки из русской былины с другим «царем-собакой», о котором упоминается в известной книге францисканского проповедника XV — начала XVI в. Иоганнеса Паули — «Schimpf und Ernst» (1522), в рассказе о том, как «Датчане имели собаку (собств. — пса) вместо короля» («Denkmarker hetten ein hund zu einem künig»). Этот мотив известен и в других источниках, в частности более ранних (Саксон Грамматик, Снорре Стурлусон и др.).

связи с ходами скоморошьяго стиля в образцах поздней народной комеди¹⁴. В рассматриваемой былине имя *Вавила* оправдано всем контекстом «основного» мифа, где антагонист Громовержца, как известно, носит имя с корнем **Vol-/Val-/Vel-*. Польск. *Wa-wel* (ст.-польск. *Wq-wel*), проанализированное в мифопоэтическом аспекте в другом месте¹⁵, весьма близко к имени *Вавила* в звуковом плане. Поэтому последнее имя может пониматься как результат табуирования более старого наименования типа *Волос* — *Велес* или же как попытка звукового моделирования имени противника Громовержца в соответствии с очень популярным принципом подбора «приблизительного» эквивалента из числа хорошо известных имен (ср. также использование имен в указанных рифмованных сочетаниях: *Вавила* — *поднял ерша на вила*, ...*Пимен* — *ерша запíнил*, ...*Обросим* — *ерша оземь бросил*, ...*Антон* — *завертел ерша в балахон...* и т. п.). В обоих названных ситуациях (табуирование или моделирование звукового образа) имя отсылает к хтоническому персонажу. Хтонизм Вавилы, естественно, в былине не может найти прямого выражения. Он не более чем след прошлых генетических связей этого персонажа, просвечивающих то здесь, то там сквозь новую основу, сформировавшуюся в результате изменения первоначального локуса Вавилы (подземное царство → земля). В частности, связь Вавилы с «инишьшим» царством, его, так сказать, потенциальная предназначенность этому царству (как и Кузьмы с Демьяном), отражена в стихах 79—85: *У того царя да у Собаки*

¹⁴ Ср.: *Пришел Вавила*, | *Поднял ерша на вила* (Афанасьев № 79, в тексте, начинающемся с указания даты — 1729 г.), то же — Афанасьев № 556. Интересно, что в обоих текстах наряду с Вавилой выступает *Ненила*, ср.: *Пришла Ненила* | *И блюда обмыла!* (№ 79); *Пришел Данила да сестра его Ненила*, *только по Ерше голосом повыли и конец ему сотворили* (№ 556). Похоже, что былинная пара Вавила-Ненила ведет свое происхождение из того же самого репертуара скоморохов, что и названные образцы народной комеди. Видимо, не случайно, что оба раза имя *Ненила* замыкает не только ряд рифмованных шуток (с участием разных имен), но и весь текст. Имя *Вавила* нередко используется в шуточных номинациях, в юмористических и сатирических шутках (в частности, стихотворных), в каламбурах и т. д. Ср., например, пущенное Бурениным прозвище В. В. Стасова *Вавила Барабанов* или пародию А. А. Измайлова на Бальмонта (1907 г.): ...*Верзилу Вавилу бревном придавило*, | *Вавила у виллы лежит* (характерно продолжение: *В перила вперила свой взор Не о н и л а...*) и т. п.

¹⁵ См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Мифологические географические названия как источник для реконструкции энтогенеза и древнейшей истории славян // *Вопросы энтогенеза и этнической истории славян и восточных романцев*. М., 1976. С. 123.

| *А окол двора да тын залёзной, | А на кажной тут да на тыциньки*
 | *По целовецей-то сидит головки, | А на трёх веть на тыцинках |*
Ииша нету целовецих-то тут головок; | Тут и ваиим-то да быть
головкам. Однако Вавила оказывается победителем царя Собаки, гос-
подина подземного царства, и разрушителем самого этого царства. В
результате магической игры «во гудоцик» Загорелось и́нишьишуё́ царь-
сво | И сгорело с краю и до краю. | Посадили тут Вавилушка на царь-
сво, 206—208 (на бывшее «и́нишьшоё»?). Если учесть, что сила царя
Собаки — вода, которой он хотел затопить землю и своих противни-
ков (Ииша стала вода да прибывати: | Ииша хоцё водой их пото-
пити, 188—189), и что Вавила, чтобы победить царя Собаку, должен
сначала преодолеть эту силу (ср. стихи 196—199 о быках и стадах,
которые стали пить напущенную воду, пока она не стала убывать),
то напрашивается предположение о некоторой инверсии исходного
состояния в сочетании с перераспределением «губительных» стихий.
Κατακλυσμός, гибель мира в результате затопления его водой, стал со-
относиться с царем Собакой, а ἐκπύρωσις, гибель мира от огня, — с
Вавилой, хотя последний принадлежит к кругу персонажей, для кото-
*рых характерна связь с водой (слав. *vyl- < *vil-: *vel-/ *vol-; ср. *vylna*
‘волна’ при Ва-вил-а, ориентирует в этом же направлении)¹⁶. Иначе
говоря, образ Вавилы в былине как бы высветляется, «улучшается»:
вода как атрибут подземного царства и смерти передается противнику
Вавилы — царю Собаке, а сам Вавила становится господином огня
(ср. небесный огонь Громовержца — молнию), истребителем воды¹⁷.

Рассмотрение былины о Вавиле и скоморохах, особенно учитывая ее единственность и изолированность в корпусе былин, было бы заведомо неполным без обращения еще к одному кругу источников — к

¹⁶ О связи и.-е. *uel- с водой см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974 и другие работы этих авторов. Ср. также: Топоров В. Н. Еще раз о Велесе-Волосе в контексте «основного» мифа // Балто-славянские этноязыковые отношения в историческом и ареальном плане. М., 1983. С. 51—53 (где рассматривается вопрос о связи мифологических персонажей с именами, восходящими к и.-е. *uel-, с мотивом воды).

¹⁷ Интересно, что оба эти мотива (огня и воды) очень популярны в низовой смеховой традиции, и в частности, видимо, в скоморошинах — в варианте «попадание из огня в воду». Поздний отзвук этой farce macabre обнаруживается в «Утренней прогулке» Некрасова: *Да Господь, как захочет обидеть, | Так обидит: вчера погорал, | А сегодня, изволите видеть, | Из огня прямо в воду попал* — о покойнике, сперва попавшем в пожар, а потом погребенном в заполненной водой могиле на петербургском кладбище (*Вот уж подлинно бедный Макар!*).

сказкам, в которых выступает Вавила-скоморох¹⁸ и которые в известной степени образуют переход между мифопоэтическим и историческим аспектами в образе этого персонажа. Наиболее подробная и показательная из этих сказок была записана в Ставропольском у. Самарской губ. от Василья Авдеева. Вавила выступает в этой сказке не только как скоморох, которого приглашают на игрища, на именины, в гости к солдату и т. п.¹⁹, но и как аскет, юрод, подвижник, страстотерпец. Более того, именно свое скоморошество он превращает в подлинное подвижничество, отличное от ложного подвижничества старика, отца трех сыновей, решившего послужить Богу и направленного позже на выучку к Вавиле, но оказавшегося недостойным его последователем²⁰. Вавила «пляшет и скачет» в сапогах, внутри которых вбиты вершковые гвозди. После каждой такой пляски «полны сапоги крови». Его пища — «сухая крома да пустая вода»²¹; его покров — «волосьянная одежда», которую кладут на него на ночь. В сказке обращает на себя внимание характерное соотношение в поведении Вавилы явного, видимого, в чем он обычен и зауряден (как все), и тайного, никем не видимого, в чем он превосходит всех других. Люди знают Вавилу как

¹⁸ Речь идет о трех сказках, см.: Сказки и предания Самарского края / Собранны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб., 1884. № 98 («Вавило-скоморох»). С. 289—291; Сборник великорусских сказок Архива Рус. географ. об-ва / Изд. А. М. Смирнов. Пг., 1917. Вып. 1. № 17 («Вавило Московский»). С. 127; Сказы и сказки Беломорья и Пинежья / Запись текстов Н. И. Рождественской. Архангельск, 1941. № 27 («Про скомороха»). С. 107—108. Ср. также: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 215 (845А* = АА* 845 Вавило Московский).

¹⁹ Ср.: «Здесь Вавило-скоморох? — Здесь — Взшел в избу. Где, — говорит, — он? — На игрищах | игрát. — На каких? — Да у *губернатора* был он, там скачет да пляшет». Или: «Эх, — говорит Вавило-скоморох, — какой мой труд? Я только скачу да пляшу». Ср. еще: «А Вавило-скоморох только скачет да пляшет» — или: «Я скачу все и пляшу».

²⁰ «Было у отца три сына и вздумал он богу потрудиться... Они (дети. — В. Т.) *выстроили* ему пустыню и возят ему каждый день провиант. Он напьется, наестся, выйдет на заваленку, спит. Идет к нему Миколай угодник. “Мир твоему кормному борову лежать!” Старик отвечает: “Я пустынный, я богу молюсь”. — “Нет, ты в *труд* не попадешь: напешься, наешься да спать ляжешь. Ступай; в таком-то городе есть Вавило-скоморох; если его труд перенесешь, будешь в царствии небесном”. — Увидев, какие мучения переносит Вавила, старик отказывается от подвижничества: “Ну, Вавило-скоморох, велик твой труд! Тебе Господь велел снести и неси, а я не снесу”. Старик ушел и говорит: “Прощай!”»...

²¹ Ср. еще: «Сели за стол, поужинали, сухую к рому дали, да *теплой* воды».

скомороха-плясуна, предающегося веселью, как хозяина дома, семьянина («У него две женки, родные сестры») ²². О добровольном мученичестве Вавилы знают лишь его женки и узнал старик. Святость же Вавилы открыта только Богу и ангелам (см. ниже).

Две другие сказки прибавляют лишь несколько интересных деталей. *Пинежская* сказка подчеркивает парадоксальность ситуации скомороха. Старец-аскет, тридцать лет проведший в молитвах, обращается к Богу: «Хто есь звыше меня?», на что получает ответ: «В такой-то деревне есь скоморох: скачет и пляшет и *песни поет* каждый вечер, имеет три жены, — он тебя выше». Да и сам скоморох, когда старец просит его рассказать, как он спасает душу, отвечает: «Што ты, старец, де мне душа спасти, я имею три жоны и каждый вечер пляшу хожу...». Другая выразительная деталь в этой сказке — экстатический характер пляски скомороха: «...и как пляшет, извивается — дак страсть! Нихто так не пляшет, как скоморох».

Шенкурская сказка напоминает скорее меморат, не переработанный в сказку, и поэтому особенно ценна с точки зрения возможных исторических реалий. Ср. хотя бы начало: «Антоний жил в пустыне 30 лет и говорит раз: — Господи, чему я подобен? — Бог отвечает: — Вавиле Московскому. — Он и пошел в Москву. Пришел: — Где Вавило Московский? — Сказали, что Вавило Московский *комедит...*». Особо подчеркнут мотив самоистязания Вавилы: «Их (Вавилу и Антония. — *В. Т.*) положили на кровать с железными гвоздями. Показалась ему [Антонию] одна ночь за тридцать годов. Вавило Московский говорит: — Посмотри себя, обуь сапоги мои; а у него все гвозди наколочены, и подошвы до костей проколочены. Так спасается», — и аскетические мотивы скоморошеской деятельности: «Пляшет — тело свое приучает».

Несмотря на то что сюжет этих сказок резко отличается от сюжета былины, связи между этими текстами двух разных жанров и классов не подлежат сомнению. В данном случае достаточно назвать основное: сходство в имени (*Вавило-скоморох* в сказке при *Вавила* в были-

²² В пинежской сказке у скомороха даже три жены, а в сказке из Шенкурского уезда, изданной А. М. Смирновым, сообщается, что Вавила «жил с женщиной». Интересно, что он называет ее сестрой («Принеси, сестра, три кушанья: хлеба, соли, воды»). Это дает некоторые основания для предположения об аскетическом характере отношения Вавилы к «жене» или «женам». В частности, и в самарской сказке «женки-сестры» скорее напоминают прислужниц, помощниц, чем жен. Едва ли опровергает это предположение сообщение из пинежской сказки о том, что «скоморох пришел — разулся и спать лег: одна жона по праву, друга — по леву, третья — в сголовьи».

не, где герой сюжетно связан со *скоморохами* и, более того, в конце сам становится *скоморохом*); сходство в характере деятельности (игра «во гудоцик» в одном случае и скаканье, пляска, пенье песен и игра на игрищах — в другом); наличие более глубокой задачи — *спасения*, решаемой внешне в рамках скоморошества (былинный Вавила спасает землю от царя Собаки, сказочный Вавила спасается сам; в обоих случаях инструмент спасения — искусство скомороха); мотив соперника, терпящего поражение (Вавила и царь Собака в былине, Вавила и старец в сказке; разумеется, формы «поединка» соперников существенно различны). Указанных сходств, кажется, достаточно для того, чтобы не сомневаться в генетической связи «изолированной» былины с анализируемыми сказками. Но не менее важен и другой результат сопоставления. Именно сказки открывают дверь как в сферу исторических реалий былины, так и в круг других текстов, расширяющих контекст былины.

В связи со сказанным особое внимание следует обратить на очень нетривиальное окончание самарской сказки «Вавило-скоморох», отсылающее к иной, нежели сказочная, традиции. Ср.: «Вавило был у солдата в гостях; приходит к нему святой ангел и говорит: Вавило-скоморох, — говорит, — за твоей душой пришли. — Кто? — Святы ангелы. — Я не знаю, каки святы ангелы? Я скачу и пляшу. Каки ангелы? — Ступай, — говорит, — твои жёнки *сотворили* тебе гроб, и как придешь, дома и помрешь. — Пришел он домой, гроб впереди *лежит*. Сестры испугались, плачут. — Вавило-скоморох, ложись, — говорят, — в гроб! Голубь к нему прилетел с святым ангелом. Ты, — говорит, голубь? — Голубь. — Какой, — говорит, — ты голубь? — Твой святой ангел. Тебя бог наградил, Вавило-скоморох; ты будешь, Вавило-скоморох, Голубиный бог! — Тут он и *покончился*»²³. Христианизированный мотив голубя в сказке может напомнить «голубиную» тему в былине. Когда *Заиграл Вавило во гудоцик, | ...Полетели голубят а-ти стадами, | А стадами тут да табунами; | Они стали у мужика горох клевати. | Он веть стал их тут кицигами шыбати; | Зашибал, он думат, голубят-то, — | Зашибал да всех своих ребят-то...*, 92—99. Только теперь «крестьянин» понял, что он согрешил, и что *Эти люди шли да не простые, | Не простые люди-те, светые...*, 101—102. Далее этот ход используется вторично, но вместо голубят теперь *Полетели куронки с ребами, | Полетели пеструхи с цюхарями, | Полетели марьюхи с косяцями*, 133—135 (ср. 142—144).

²³ Ср. также: СРНГ. Вып. 6. Л., 1970. С. 337.

Совершенно различная трактовка мотива голубя в былине и в сказке заставляет сомневаться в генетическом тождестве этих мест и в возможности их возведения к единому источнику. Вместе с тем есть некоторые основания предположить для концовки сказки «Вавилоскоморох» иное объяснение, отсылающее к специфическому кругу текстов²⁴. Это объяснение никак не исключает буквальное понимание концовки в духе усвоенных христианским сознанием представлений о голубе как вестнике смерти, посылаемом Господом²⁵, но обозначает возможность отражения в этом месте и другой концепции, для которой характерно сочетание космологической основы с мощным архетипическим слоем. В частности, можно думать о *вторичности* образа голубя, появившегося здесь единственно для того, чтобы задним числом мотивировать семантику необычного сочетания *голубиный бог*. Уместно напомнить, что, по сути дела, такая же мотивировка предполагается названием «Голубиной книги», исходное обозначение которой было, как установлено, «Глубинная книга» (это название кое-где сохраняется именно в такой форме). В другом месте было предложено²⁶ понимать это название как своего рода кальку с названий типа авест. *Būndahišn* 'глуби сотворение'. В таком случае напрашивается предположение, что *голубиный бог* русской сказки может восходить к **Глубинному богу* (ср.: *Глубинная книга*) — названию, которое могло относиться к божеству Нижнего мира (ср. выше сказанное о царе Собаке как повелителе подземного царства и особенно о следах подобной же связи Вавилы), вероятно, аналогичному или даже тождественному Змею *глубин* (ср. др.-инд. *Áhi Budhnyà*, букв. 'Змей глубинный')²⁷. Вместе с тем не исключено, что как **Глубинный бог* обозначалось некое первозданное божество, заложившее *основу* творения (ср. семантическую связь понятий основа — дно — бездна (глубь), в ряде языковых традиций передаваемых общим элементом). Достаточно напомнить образ праотца *Глубины* (*Bávoc*) в космологической концепции гностика Валентина, повлиявшей, между прочим, на манихейство, некоторые черты которого, в свою очередь, обнаруживаются в «Голуби-

²⁴ Ср. статью автора: Мифологические истоки и историческая подкладка былины о Вавиле и скоморохах // Балто-славянские энтоязыковые отношения... С. 56—61.

²⁵ Ср.: *Если ж это голубь господень | Прилетел сказать: «Ты готов», | То зачем же он так несходен | С голубями наших садов...*

²⁶ См.: *Топоров В. Н.* Русская «Голубиная книга» и иранский *Būndahišn* // Этимология. 1976. М., 1978. С. 150—153.

²⁷ С этим же и.-е. корнем **budh(n)*- этимологически связано и обозначение дракона др.-греч. Πύων.

ной книге». Будучи постигнутой, Глубина становится началом, основой всего (*ἀρχή τῶν πάντων*). По аналогии и «Глубинная книга» может пониматься как книга о *началах*. Обозначение Вавилы как *Глубинного бога допускает разные толкования. В частности, исходный персонаж того исторического ряда, который кончается Вавилой — *Глубинный богом, может быть понят как демиург, заложивший основы творения. Но при любом толковании этого обозначения предполагается его связь с «Глубинной книгой» — как через сам эпитет *глубинный*, отсылающий к мифологеме творения Вселенной с помощью космологического низа, бездны, глуби, так и, возможно, через общие мотивы. Выше уже упоминалось, что былинный Вавила выступает как своего рода демиург, творец нового царства (сам Вавила стал *первым* его царем), воссозданного также и из прошедшего через огонь *унишьшого царьсва*. Также говорилось о связи — в реконструкции — Вавилы с водой. И тот, и другой мотив объединяют образ Вавилы с фигурой первотворца в мифопоэтической традиции. Но есть, видимо, еще одна существенная параллель, на этот раз между былинами и особенно сказками о Вавиле и «Голубиной книгой». Как известно, ядром последней является тема *начал*, спроецированная на два круга вопросов. Ср., с одной стороны: *Отчего начался у нас белый свет; | Отчего у нас солнце красное; | Отчего у нас млад светёл месяц...* и т. д.²⁸, а с другой: *Который у нас город городам мать; | И которая церква над церквами мать...* | *Которая у нас земля всем землям мать; | И которая гора всем горам мать...* и т. д. о всех элементах космической и социальной организации²⁹. Иначе говоря, речь идет о том, что было в начале, кто был первым, т. е. главным. Соответственно этому строятся и ответы на вопросы. Но ведь и в сказках о Вавиле, по сути дела, ставится вопрос о *первенстве*: «Спрошу господя, кто есь *выше* меня». Господь сказал: «В такой-то деревне есь *скоморох*: скачет и пляшет и песни поет... — он тебя *выше*» (пинежская сказка). То же можно сказать и о былинке. В ее финале выясняется вопрос, кто выше кого, кто царь над царями, т. е. подлинный царь, после чего как раз и *Посадили тут Вавилушка на царьсво*, устранив Собаку как псевдоцаря³⁰. В «Голубиной книге» этой теме отзывается важный мотив:

²⁸ Ср., между прочим, и: *Отчего цари зачѣдился...* и т. д. при том, что Вавила — первоцарь, согласно былинным данным.

²⁹ В других вариантах «Голубиной книги» вместо *мать* выступает *отец* или попеременно *мать* и *отец* в зависимости от грамматического рода объекта.

³⁰ В известной степени антагонистической паре Вавила — царь Собака в «Голубиной книге» соответствуют Правда и Кривда, также вступающие в поединок (*Тут сошлася Кривда со Правдою, | И промежду собою они подралися*),

И который царь над царями царь? — с ответом: А наш белый царь над царями царь (с продолжением: Ему все цари поклонилися).

Популярность «Голубиной книги», распространявшейся по Руси как один из самых знаменитых духовных стихов, удостоверяется значительным количеством ее списков (лучшие из них поражают исключительной цельностью содержания и прекрасной сохранностью этого довольно длинного текста почти в 300 стихов), тесными связями с целым рядом сокровенных сочинений, мифопоэтическими образами и формулами, восходящими к этому тексту и заимствованными во многие другие тексты. Более того, отзвук «Голубиной книги» обнаруживается уже в самом начале XIII в. Именно к этому времени относится ценнейшее свидетельство о св. Авраамии Смоленском (умер в 1221 г.), эсхатологическое учение которого, как и призывы к покаянию в ожидании Страшного суда, вызвало обвинение в его адрес: *и начаша овии клеветати епископу, инии же хоудити і досажати, овии еретика нарицати, а инии глаголахоу нань — глубинныя книги почитаеть...* (с прибавлением: *оуже наши дѣти вся обратиль есть*)³¹. Интерес Авраамия к эсхатологии (ср. тему воды и огня в конце былины о Вавиле и скоморох) и манихейские отзвуки в его учении, отмечаемые исследователями, в сочетании с почитанием им *глубинных книг* резко выделяют этого «страстотерпца православного гнозиса» среди известных нам русских религиозных деятелей и святых. Поэтому нельзя исключать, что фигура Авраамия отмечает один из ранних этапов

который, однако, кончается противоположным образом — торжеством злого начала и уходом с земли доброго начала: *Нонечь Кривда Правду приобидела; | Пошла Правда она на вышние небеса. | А Кривда оставалась на сырой земли...*

³¹ «Житіе и терпніе преподобнаго отца нашего Аврамья», 330а. См.: Жития преподобного Авраамия Смоленского и службы ему / Приготовил к печати С. П. Розанов. СПб., 1912. С. 10, ср. также с. 27 и др. Об Авраамии см. также в ряде основных работ по теме истории святости на Руси (труды Федотова, Кологривова и др.); ср. также Рыбаков Б. А. Смоленская надпись XIII в. о «врагах игуменах» // СА. 1964. № 2. С. 179—187; Алексеев Л. В. Смоленская земля в IX—XIII вв. М., 1980. С. 243—245; и др. Очень существенно, что сам Авраамий был натурой артистической; в юные годы он подвизался на поприще юродства. Ср.: Богодухновенныя же книги и святыхъ житіа почитая и како бы ихъ житіа и труды и подвигъ въсприяти, измѣнися свѣтлыхъ ризъ и в худыя ся облече и хожааше яко единъ отъ нищихъ и на оуродство ся преложъ и рассмотряя и прося и моляся Богу, како бы *спастися* и в кое мѣсто приити... («Житие», 4). В известном смысле Авраамий, видимо, реализовал в своем поведении тот психофизиологический комплекс (шут × спаситель), о котором писал Юнг. См.: Jung C. G. On the psychology of the trickster figure // Radin P. The Trickster. London, 1956. P. 195—197.

той традиции, которая более полно отразилась в былине (а отчасти и в сказках) о Вавиле. Во всяком случае, правдоподобно, что с почитаемыми Авраамием *глубинными книгами* и их образами и идеями были неразрывно связаны и Вавило-скоморох, характеризуемый как *голубиный бог* (< *Глубинный бог), и Вавила былины, направляющийся — в реконструкции — к повелителю Глуби с тем, чтобы, победив его, заложить основы (= глуби) творения. Если окончательных доказательств этих связей пока нет, то все-таки было бы непростительной ошибкой вовсе игнорировать возможность этих связей.

Анализ наиболее архаического мифопоэтического слоя былины о Вавиле и скоморохах вскрывает *космологическое* ядро сюжета этого текста, которое становится еще более очевидным при реконструкции и сопоставлении с другими текстами, где тема творения из «бездны» (*de profundis*) выражена более развернуто. Тем не менее вскрытие этого слоя в былине не снимает всех вопросов и можно с уверенностью утверждать, что она не будет понята *удовлетворительно* в своей целостности, если отказаться от попыток выяснения *исторических* реалий, лежащих в ее основе или по меньшей мере отразившихся в ней. Поэтому здесь, в заключительной части статьи, уместно высказать ряд соображений по этому вопросу (от близких к очевидности до вполне гадательных), тем самым обозначив широкий круг возможностей, которые в дальнейшем могли бы стать предметом более углубленного анализа.

Рассматриваемая здесь былина не только посвящена скоморохам и имеет свою целью высокую оценку их как *веселых людей не простых* и даже *не простых людей-те, светых*, богоугодность их дела (святые угодники Кузьма и Демьян покровительствуют скоморохам и даже предводительствуют ими³²), но и исходит из среды скоморохов, являясь своего рода средством самозащиты и самооправдания (типологически та же ситуация отражена в известном старофранцузском фавлю о Богородице и жонглере). Об этом, между прочим, свидетельствуют *внутренние* данные, касающиеся самой темы скоморохов в былине и высокой оценки их помощи в борьбе со злом, а также поэтика былины, пронизанная, по всей вероятности, одним из основных приемов искусства скоморохов³³ — игрой инверсии, перевертывания

³² Собственно говоря, Кузьма и Демьян сами выступают в былине как «святые» скоморохи (ср. их «приспособление» Вавиле при игре «во гудоцик»).

³³ Об этих приемах можно судить как по целому ряду небылиц, пародий, скоморошьях прибауток и т. п., нередко подверстываемых к былинам (ср. «Усы» или «Усища» и др.), так и по более поздним отражениям словесного искусства скоморохов вплоть до современных образцов «низовой» комедики. Наконец,

(ср. «переигрывание»), обнажения изнаночной стороны явлений, трагедий, имеющей место в результате игры Вавилы «во гудоцик» (ср. те «помрачения», которые дважды насылаются скоморохами их недоброжелателям, в результате чего последние терпят ущерб и потери, и, напротив, чудесные превращения в связи с доброжелательной красной девицей, ср.: *А были у ей холсты-ти веть холшовы, — | Ииша стали шолковы да атласны, 177—178*³⁴). При описании травестированного состояния появляются черты некоей лихости, преувеличенности, пародийности, грубоватого комизма, которые роднят былину с другими образчиками скоморошьяго искусства, видимо, современными былине, а отчасти и более поздними. Но есть, кажется, и внешние факты, делающие правдоподобным мнение о роли скоморохов в создании былины о Вавиле. Уже первый издатель этой былины отмечал: «Деревня Шотогорка на р. Пинеге интересна тем, что в ней когда-то жили скоморохи; это видно из того, что в ней есть несколько семейств с фамилией “Скоморохов” (одна из Скомороховых, именно Матрена, даже пропела мне одну старину)»³⁵, а также: «Таким образом, среди записанных мною в Пинежском и Кулойско-Мезенском краях сюжетов целых одиннадцать принадлежат к числу скоморошьяго и указывают на значительное влияние на здешний эпос скоморохов. Кроме этих сюжетов... о влиянии здесь скоморохов свидетельствует записанная мною на р. Пинеге в д. Печь-горе песня, которая вместе со старинами о Терентии и о Вавиле рекомендует скоморохов с хорошей стороны... Если репертуар исчезнувших скоморохов... позволяет только предполагать существование здесь скоморохов, то факт существования в д. Шотогорке Пинежского у. нескольких крестьянских семейств с фамилией “Скоморохов”... решительно указывает на то, что по р. Пинеге скоморохи жили по крайней мере в одной деревне Шотогорке»³⁶. Показательно, что в тех же местах Григорьеву удалось записать

не следует пренебрегать и данными о поэтических приемах в текстах типологически сходной традиции.

³⁴ Эти чудесные превращения (как и способы их вызывания), по сути дела, сродни и чуду победы над царем Собакой. Ср. в первом случае: *Полетели голубята-ти стадами, | А стадами тут да табунами, 94—95* — и во втором случае: *И пошли быки-те тут стадами, | А стадами тут да табунами, 196—197* и др.

³⁵ См.: Архангельские былины..., I. С. 141, ср. XXIII.

³⁶ Там же. С. XXIII. Ср. и другую высокую оценку роли скоморохов: «В погибельный год жизни — в смуту, разбой и пропад, — когда, казалось, земля, на которой стоишь, разверзается, готова поглотить тебя с отчаянием твоим, в минуту горчайшей народной беды и обиды выступали вперед на Руси ско-

песню, обращенную к скомороху (*Потихоньку, скоморохи, играйте, | Потихоньку, веселы́, играйте...*, откуда синтезируется *веселые скоморохи* — при *веселые люди*, о скоморохах в былине о Вавиле; ср. дальше в песне: *Сделали они по гудоцьку. | ... Да здумали они погудати...* — при *игра во гудоцик* в былине и т. п.³⁷). На основании этих фактов можно сделать в высшей степени правдоподобный вывод об особом влиянии в этом месте скоморошья традиции, объясняемой концентрацией в этих изолированных от центра краях преследуемых светской властью и церковью скоморохов³⁸.

Естественно предположить, что подобная концентрация скоморохов на далекой северной окраине имела место после 1648 г., когда появляются царские указы против скоморохов, подробно перечисляющие их вины и грехи. Вероятно, как раз в это время и была предпринята скоморохами попытка оправдать себя перед властями и начинающим колебаться общественным мнением. В середине XVII в. в центральной России скоморохи едва ли могли бы сложить подобную былинку. Во всяком случае, здесь у нее уже не было шансов выжить. В Пинежье в это время такая попытка удалась: былина о Вавиле и скоморохах, где бы она ни была сложена, сохранилась именно здесь. Следы времени в былине несомненны, и совершенно не исключено, что царь Собака, т. е. неправославный царь, преследующий христиан в лице скоморохов (ср. другой стандартный образ такого нечестивого правителя — *Собака Калин царь*³⁹), мог вызывать в определенной среде в начале второй половины XVII в. ассоциацию с историческими гонителями

морохи. Звенели на шапках бубенчики, гудели тулумбасы, пищали дудки, лихо разливался соловей — *Скоморохи люди вежливые, | Скоморохи люди почестливые*. С широким поклоном всему народу, под звон, гуд и писк, шли скоморохи по русской земле, а за ними катила волна — правда русская...» (Ремизов. Тулумбас).

³⁷ А. Д. Григорьев сообщает, что летом 1902 г. в селце Ивановском Подольского у. Моск. губ. он записал тот же сюжет, что и в песне, но пересказанный прозой и в расширенном виде (см.: там же, с. XXIII).

³⁸ Наряду с этим Григорьев, как и некоторые другие собиратели и исследователи былин, отмечает (Там же. С. XXIV, 10—11, 13—14) особое влияние на народную поэзию Поморья раскольников-старообрядцев — факт, приобретающий особое значение в связи с возможным отражением некоторых вождей раскола в анализируемой былине (см. ниже).

³⁹ См. о нем: *Якобсон Р. О. Собака Калин царь // Jakobson R. Selected Writings. The Hague; Paris, 1966. Vol. IV. P. 63—79.* Интересно, что имя знаменитого татарского хана Ногай, которого русские летописи всегда называли *царем*, восходит к татар. *поуай* (из монг. *похай* ‘собака’), ср. ругательство *собака татарин*.

скоморохов — царем Алексеем Михайловичем или патриархом Никоном⁴⁰. В этом случае былина о Вавиле не только текст, составленный скоморохами о самих себе (метаописание), но и поэтический вызов гонителям преследуемой поэтической и духовной традиции, совпавший как с неожиданным и кратковременным торжеством русской теократии («Священство всюду пречестнейше есть царства», согласно излюбленному выражению Никона), так и с удивительным расцветом русского мессианства. Возможно, что один из интереснейших представителей последнего отразился в главном персонаже былины.

Если учесть имя главного действующего лица *Вавила* и отчетливые дуалистические элементы былины (это царство — «инишьшое» царство, огонь — вода, Вавила — царь Собака, ср. также пару Кузьма — Демьян), а также то, что финал былины представляет собой нечто вроде описания Страшного суда и конца света, то, может быть, не покажется слишком смелым предположение о возможном отражении в былинном Вавиле такой яркой и хорошо известной в середине XVII в. фигуры, как «великий и премудрый» Вавила, один из наиболее радикальных последователей Капитона. Появившийся в России в середине 30-х годов XVII в. и тогда же принявший православие, «всекрасный Вавила, — по сообщению “Винограда Российского”, — баше рода иноземческа, вѣры люторскія, ...вся художественныя науки прошедь, ...въ славнѣй Парижстѣй академіи учився довольна лѣта, языки же многими — греческимъ, латинскимъ, еврейскимъ, нѣмецкими всѣми, напоследокъ и славенскимъ добрѣ и всеизряднѣ вѣдый глаголати..., терпѣнія всекрасный адамантъ показася...»⁴¹. Из «бездревнего люторского вреднословія изшедь», Вавила стал строгим монахом, с чертами некоторой экстравагантности, роднившей его с юродивыми⁴². «Отписка» епископа Иллариона царю Алексею Михайловичу дает характеристику деятельности «всепредивного» отца Вавилы и его сподвижника Леванида (Леонида) с другой стороны: «Прельщеныя отъ

⁴⁰ Можно напомнить, что уже в 1646 г. какой-то последователь «лесного старца» Капитона осмелился утверждать в Суздале, что царь Алексей не царь, а «рог» (или «рожок»), т. е. антихрист; ср. также несколько более позднюю нетовщину.

⁴¹ Барсков Я. Л. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912. С. XV.

⁴² В частности, иноземное происхождение Вавилы (правда, в «Деле о капитонах» нет указаний на это) и знание иностранных языков сближают его с рядом выдающихся юродивых (ср. блаженного Прокопия, устюжского чудотворца, Исидора Ростовского, возможно, Иоанна Власатого Ростовского, о котором известно, что он любил читать «Псалтырь» на латинском языке и др.).

нихъ многія... и з детьми в лесу с ними живутъ вся (кихъ чернецовъ) и черницъ, и девицъ з двѣсти...»; «старцы», — сообщает Илларион, — говорятъ: «Мы де обличаемъ предотечеву и ант(ихрестову пре)лесть». Они «без всякого опаства на твою благочестивую державу всякія хулы износятъ, и то невозможно и писаніемъ известить, и сказываютъ они людемъ всемірную кончину въ нынѣшнемъ году. А на Кшаре озерѣ которые чернецы живутъ и они учать — нынѣ де (на)стоитъ въ антихрестово пришествіе комуждо з(амори)тися гладомъ; и отъ ихъ прелести многія мужеска пола и женска, и девическа гладомъ себя замор(яли)...; а во свидѣтельство себѣ приводятъ — мы де сей путь Луки(яна) мученика проходимъ...»⁴³. Некоторые исследователи ставятъ вопрос о возможной ответственности Вавилы за протестантский привкус Капитонова учения⁴⁴. Но в связи с данной темой наиболее существенны, конечно, эсхатологические идеи Вавилы, обозначенные выше: ожидание Страшного суда и конца света, вера в наступление Царства Небесного только после победы Антихриста и т. п. Не менее важны в учении Вавилы следы богомильского дуализма, возможно, вынесенные из опыта поздних филиаций этого направления во Францию и/или почерпнутые из русских мессианистических «ересей» (ср., например, страх Сатаны и т. п.). В 60-е годы, скрываясь вместе с «лесными старцами» в вязниковских лесах около оз. Кшаро и сознавая неотвратимость наступающего со всех сторон зла, Вавила и его сподвижники открываютъ выход в «самоубийственныхъ смертяхъ» и, видимо, именно Вавила сформулировал такую возможность. Во всяком случае, он был в самой сердцевине того круга, где зародилась идея очищения от грехов *огненной* смертью, вскоре воспринятая, усвоенная и широко проведенная в жизнь на Севере России. Но Вавила опоздал: в апокалиптическом 1666 г. он был сожжен в срубѣ. Осуществилась трагическая инверсия финального мотива былины — благодаря игре Вавилы «во гудоцик» *загорелось инишьшой царьсво | И сгорело с краю и до краю*⁴⁵.

⁴³ См.: Барсков Я. Л. Памятники... С. 331; здесь же и другие сведения о «прелестникахъ Вавиле с товарыщи».

⁴⁴ См., в частности, работы С. Зеньковского, посвященные русскому старообрядчеству XVII в.

⁴⁵ О гибели Вавилы сообщали и его преследователи и противники. В «Извете старца Серапиона царю Алексею Михайловичу на вязниковскихъ пустынныхъ» сказано: «И в то время, государь, жила в тѣхъ пустыняхъ богомерская черница Евпраксіяка з богомерскимъ черънцемъ *Вавилкомъ*, который въ Вязникахъ сожжень за свою глупость...». См.: Барсков Я. Л. Памятники... С. 79, 83.

Остается напомнить, что источники называют этого мученика также *Вавило Молодой* (ср. *цядо* в былине) и что его не следует смешивать с московским юродивым Вавилой, впервые упомянутым в письме царя Алексея Михайловича в связи с кончиной патриарха Иосифа: «И ты, владыко святой, помолись и с Васильем Уродивым, сииречь нашим языком с *Вавилом*, чтобы господь бог дал нам пастыря и отца»⁴⁶ (в других письмах царя этот юродивый обозначается как «странный брат наш»). Более чем вероятно, что именно этот юродивый Вавило отразился в проанализированных выше трех сказках, где главный герой описывается как раз как юродивый и носит имя *Вавило* (особенно показательна шенкурская сказка, называющаяся «*Вавило Московский*»⁴⁷). Следовательно, наряду с «взвизновским» Вавилой с его «манихейско»-эсхатологическим учением⁴⁸ в качестве «исторического» субстрата былинного Вавилы мог бы выступать и московский юродивый Вавила-Василий (оба относятся к одному и тому же узкому периоду времени — середина XVII в.); при этом бросается в глаза, что былинный герой все-таки ближе к Вавиле, проповеднику «огненной» смерти, а сказочный персонаж — к юродивому Вавиле,

⁴⁶ См.: Собрание писем царя Алексея Михайловича / Изд. П. Бартнев. М., 1856. С. 167. По поводу двух имен этого юродивого было недавно высказано правдоподобное объяснение, которое, видимо, могло бы быть подтверждено и другими аргументами. Ср.: «Может быть, юродивые, подобно шутам, меняли иногда свои крестные имена. Тогда мирское имя “странного брата” царя было Вавила, а имя юродское — Василий» (см.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 162*). Учитывая некоторое взаимотяготение имен *Вавила* и *Василий* (отчасти и *Влас*) в фольклорных текстах, можно было бы сделать два вывода: *первый* — в основе «двуименности» юродивых (и, может быть, шутов, скоморохов и т. д.) обнаруживается тенденция к анаграмматическому принципу (*Вавила — Василий*) или по меньшей мере к акрофоническому подобию; *второй* — напрашивается предположение о том, что известный московский юродивый Блаженный Василий мог носить и второе имя *Вавила*. Сходные тенденции, обычно почти не замечаемые и, во всяком случае, почти всегда недооцениваемые, в действительности имеют несравненно более широкое распространение в разного рода «тайных» коллективах, где принцип связи двух имен («своего» и «новопринятого»), несомненно, осознается. Ср. масонские имена *Рамзей* (: Карамзин), *Киновион* и *Коловион* (: Новиков), *Вегетус* (: Тургенев И. П.) и т. п.

⁴⁷ Не исключено, что за «светской» деятельностью Вавилы из самарской сказки (визит к генералу и т. п.) можно усмотреть отражение близких личных отношений «странного брата» Вавилы с царем Алексеем Михайловичем.

⁴⁸ Во всяком случае, нельзя недооценивать всплеска и оживления в переломное десятилетие XVII в. некоторых идей и образов «манихейского» круга (кстати, они восстанавливаются, видимо, и по некоторым другим источникам).

подвизавшемся в Москве, хотя в обоих случаях зафиксированы отклонения от указанного распределения ролей исторических персонажей в фольклорных текстах.

Цель, поставленную в начале этой работы, можно было бы считать выполненной (хотя бы в общем), если ограничить поиск исторической подкладки фольклорных персонажей *последним* по времени внешним (историческим) импульсом. Но, во-первых, сам этот последний импульс может быть в той или иной мере мотивирован предыдущими (в том числе и очень далеко отстоящими во времени) историческими прецедентами, во-вторых, вполне оправдана задача поиска не только последнего, но и *первого* импульса (или, во всяком случае, наиболее раннего из тех, которые удастся обнаружить). И вот при таком углублении задачи тема Вавилы в русской народной словесности нуждается в еще одной (по меньшей мере) «исторической» привязке. Речь идет о *скоморохе Вавуле*⁴⁹, фигурирующем в «Синайском патерике» — памятнике XII—XIII вв., переведенном с греческого языка («Луг» (*Λεϊψώνα* или *Λεϊψών πνευματικός* «Луг духовный») Иоанна Мосха, нач. VII в.). Соответствующее «Слово» о Вавиле полностью объясняет русские сказки о скоморохе Вавиле, особенно мотив жизни с двумя женами и при этом подвиг аскетизма. Ср.: Скомрахъ [μυμς] баше въ градѣ тарьсѣ киликистѣмь. именовемъ *вавула*. тѣ имаше *дѣвѣ жень*... живьи сквър'ннѣ и дѣлаа. *тако* же достоить дѣствовати съ бѣсы. *єдиноу* же въниде в цркви. ти прилоучи са по *бжиж* строжъ чисти еван'гелик. въ то мѣсто иде же пишеть са. рекъше покаите са. приближило бо са къть црствикъ нбсьнок. и то слышавъшю. Развър'же са *кмоу* сър'дце на каюзнъ и нача плакати са. кора са самъ дѣл ради. *таже* сътворилъ бааше. и абикъ ишьдъ вънъ ис църкве. и призвавъ обѣ жени мѣ свои рече къ нима. *вѣста* како *късмь* ходилъ съ вама сквър'ннѣно. обѣ тѣчно държа при чѣсти. и нын'а *даж* вама имѣникъ *кже* ва бѣхъ и прѣже далъ. даю же вама и моу все имѣникъ. да раздѣлита ...авно все. азъ бо оуже отъ дньсьн'аго дне идоу и отъмещю са всего и боудоу чър'норизьць. онѣ же слышавъши то. *тако* *єдинѣми* оусты бѣ. отъвѣщаста *кмоу* съ слъзами рекоуши. да ли при бечѣстии. и при погыбѣли дшньѣи. обѣщници ти са бѣховѣ сътворилѣ, а нынѣ

⁴⁹ К форме имени ср., может быть, *Вавулка*, приказчик митрополита, 1462 г., Звенигород (см.: *Веселовский С. Б.* Ономастикон. М., 1974. С. 60). А. Д. Григорьев обнаружил в рукописи XVII в. с Украины оглавление, включавшее в себя название утраченного текста — *слово... о скоморосѣ вавули оупе*: и увидел в этом несомненное указание на старину о Вавиле (Архангельские былины..., I. С. XXII). Скорее речь идет о соответствующем слове *•ЛЗ•* из «Синайского патерика» (предположение А. Ф. Белоусова).

егда хоцещи сътворити се богоугодною дѣло. то оставл'аши ны. ти кдинъ хоцещи сътворити. по истинѣ не оставиши наю. нъ и при добрѣ дѣлѣ общьници ти боудевѣ. то слышавъ *скомрахъ*. абиж самъ въ затворъ вниде. и затвори са въ кдиномъ стъл'пѣ бѣднѣмъ. онѣ же распродавши все имѣниѣ своеѣ раздаста нищимъ. и въ чрны ризы одѣста са. и хызиною сътвориши близъ сна затвориста са въ немъ твр'дѣ...⁵⁰.

Из этого текста следует, что и *скомрахъ Вавула* не может быть забыт при поисках исторических прототипов русского фольклорного персонажа, обозначаемого точно таким же образом — *скоморох Вавила*. А это отсылает исследователя текстов, записанных в конце XIX — начале XX в., через XII—XIII вв. к самому началу VII в. и уже в другую культурно-языковую среду. При этом, конечно, нет уверенности в том, что найдено начало нити⁵¹. В такой ситуации, разумеется, приходится говорить не об одном, а о нескольких или многих слоях исторического прототипа фольклорного персонажа, в данном случае Вавилы. Констатация этого факта может быть расценена как своего рода резиньяция, отказ от определенности и единственности решения. Но, по сути дела, такого решения в подобных вопросах, как правило, и нет (когда нам кажется, что существует единственное решение, чаще всего дело в том, что нам остаются неизвестны другие решения или же еще не настало время для реализации всех потенциалов данной ситуации). Жизненная сила подобных мифопоэтических имен не в отсылке к одному определенному звену исторической цепи, а, наоборот, в улавливании всего подобного в заданном отношении на всем пространстве истории, в сведении этого подобного воедино и в таком насыщении данного фольклорного имени смысловыми связями, при котором оно скрепляет все, что разбросано, и служит моделью или

⁵⁰ См.: Синайский патерик / Подготовили В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина. М., 1967. С. 74—76 (л. 19 об. — 20 об.).

⁵¹ Ср., например, чтимых православной церковью мученика Вавилу Сицилийского и его учеников, III в. (24 февраля по старому стилю), и священномученика Вавилу, епископа Великой Антиохии, 251 г., (4 сентября); ср.: Византийские легенды / Подготовила С. В. Полякова. Л., 1972. С. 137, 291 и др. Нить, надо полагать, тянется еще дальше, если вспомнить семитское происхождение этого имени, толкуемого для определенного периода как 'смешение'. Ср. употребление названия города как синонима смешения (ср. вавилонское *смешение* языков), нестроения, суеты, греха (само название города буквально означает 'врата бога'). Ср. у Аввакума: «Станемъ добрѣ, не предадимъ благовѣрія, не по што намъ ходить в Пересиду мучитца, а то дома *Вавилонъ* нажили» («Житие», л. 73).

образом многообразного в едином. Аккумулирующая, уподобляюще-усиливающая природа мифопоэтического имени проявляется повсюду. Ребенок или юноша, получая имя (в частности, и меняя его), через него соотносится с неким образом — с отцом, героем, святым, божеством и т. п. (разумеется, есть и противоположные случаи, не меняющие, однако, сути дела). Фольклорная традиция отражает многие из таких примеров; более того, сами носители этой традиции используют подобный принцип в имяположении⁵². Повторяемость имен в истории, особенно мифопоэтической, не случайность, не исключение, а потребность и закономерность, обнаруживающая глубокий и тайный смысл. На это не раз обращает внимание Томас Манн в «Иосифе и его братьях». Отметив некую неясность денотата, стоящего за именем Елиезер в употреблении Иакова (слуга Авраама или домоправитель самого Иакова), писатель говорит: «Поэтому признаемся по секрету, что, сказав “Елеазар”, Иаков все-таки имел в виду *собственного своего домоправителя и первого раба, вернее сказать, и его тоже, обоих, стало быть, сразу, и не только обоих, но Елеазара вообще*»⁵³. Здесь имя отсылает к традиции, к обычаю, к функции и, следовательно, к смыслу, как в случае *скомороха* Вавилы, повторяющегося в патерике, былине, сказке. Но мифопоэтический дух умеет ценить имя и *вне смысла* и вытекающей из него *функции*. Герой современного романа, навсегда потеряв мимолетную возлюбленную, тоскует, что не знает ее имени⁵⁴. И последняя фраза романа, записываемая им на склоне жизни, — все о том же «голом» имени, ведущем нас сквозь жизнь: *Lascio questa scrittura, non so per chi, no so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*

⁵² А. Д. Григорьев обратил внимание на то, что как раз в тех местах, где записана былина о Вавиле и скоморохах, крестьяне нередко носят имена былинных героев (например, *Илья Муровиц, Дмитрий Кострюк* и др.). См.: Архангельские былины..., I. С. 141.

⁵³ Ср. особенно: ...Jaakob mit 'Eliezer' dennoch seinen eigenen Hausvogt und ersten Knecht gemeint hatte, — *auch ihn nämlich, beide auf einmal also, und nicht nur beide, sondern 'den' Eliezer überhaupt* — с важным добавлением о том, что «со времен старейшего Елиезера в домах глав рода довольно часто имелся вольноотпущенник Елиезер...».

⁵⁴ Ср.: Dell'unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome (*Umberto Eco. Il nome della rosa. Milano, 1983. P. 409*). Само название романа и его последняя фраза находятся в полемической переключке со знаменитым местом о розе и ее имени у Шекспира: *What's in a name? that which we call a rose | By any other name would smell as sweet* («Romeo and Juliet», II, scene 2).

О «ПУГАЧЕВСКОМ» СЛОЕ В ОБРАЗЕ ЗИМОВЕЙКИНА И «НАПОЛЕОНОВСКОМ» СЛОЕ ПРОХАРЧИНА¹

В. А. Туниманов в одном месте своей статьи пишет: «Вообще “пушкинское” явно преобладает над “гоголевским” в “Господине Прохарчине”»; так, в картине пожара чувствуются *стихийно-бунтарские* и *пугачевские* мотивы «Дубровского» и «Капитанской дочки». Если с утверждением о преобладании «пушкинского» начала над «гоголевским» согласиться трудно (по крайней мере, в том виде, как об этом сказано), то эпитет «пугачевский» оказывается весьма к месту. И дело здесь не только и даже не столько в том, что бредовое видение толпы и пожара, действительно, дано как описание стихийного бунта, народного мятежа, с выделением даже вождя его (мужик в разорванном, без пояса, армяке, с опаленными волосами и бородой, поднимающий весь Божий народ), сколько в образе смутьяна и «разбойника» *Зимовейкина*. Весьма чувствительная к разнообразным ассоциациям структура текста «Господина Прохарчина» делает в высокой степени правдоподобным соотнесение *Зимовейкина* с Пугачевым, казаком *Зимовейской* станицы. И. И. Дмитриев и Пушкин в одних и тех же словах приводят ответ Пугачева перед казнью: «...Обер-полицмейстер спрашивал его громко: “ты ли донской казак Емелька Пугачев?” Он отвечивал столь же громко: “так, государь, я донской казак, *Зимовейской* станицы, *Емелько Пугачев*”»². Связь *Зимовейкина* с казаком *Зимовейской* станицы Пугачевым, по меньшей мере ономастически, весьма вероятна³.

¹ Топоров В. Н. О «пугачевском» слое в образе Зимовейкина «наполеоновском» слое Прохарчина // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

² См. Дмитриев И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 29 (воспоминания написаны гораздо раньше их опубликования). У Пушкина («История Пугачева», гл. 8): *Он столь же громко отвечивал и незначительные отличия в орфографии.*

³ В этой связи заслуживают внимания два *Емельяна Ивановича* в «Бедных людях»: один — «он чиновник, то есть был чиновник, а теперь уж не чиновник, потому, что его от нас выключили. Он уж я и не знаю, что делает, как-то там мается; вот мы с ним и пошли». (Ср. сходный мотив в истории *Зимовейкина*, когда его «пошатнули»); другой — тоже чиновник, «и мы с ним во всем нашем ведомстве чуть ли не самые старые, коренные служивые. Он добрая душа, бескорыстная душа, да неразговорчивый такой и всегда настоящим медведем смотрит». В. С. Нечаева связывает фамилию *Зимовейкин* с названи-

Более изощренным было бы предположение о контаминации в фамилии *Зимовейкин* двух элементов — *Зимов(ейск-)* и *(Ем)ельк-*. Но подобие не исчерпывается именем или даже именами⁴. С Зимовейкиным, помимо его общей функции «разбойника» и «вора» (ср. 254) и частного назначения — *пугать* Прохарчина то рассказом об упраздненной канцелярии, то угрозой доноса⁵, связан ряд сигнатур, традиционно относимых к Пугачеву. В тех же источниках описывается прощание Пугачева с народом: «Пугачев, пока его везли, *кланялся* на обе стороны... Тогда Пугачев сделал с крестным знаменем несколько *земных поклонов*..., потом с уторопленным видом стал прощаться с народом: *кланялся во все стороны*, говоря прерывающимся голосом: “прости, народ православный; отпусти мне, в чем я согрубил пред тобою; прости, *народ православный*”»⁶, с чем в деталях можно сопоставить сцену покаяния Зимовейкина в «Господине Прохарчине»: «Кончив историю, в продолжение которой господин Зимовейкин неоднократно лобызал своего сурового и небритого друга Ремнева, он поочередно *поклонился* всем бывшим в комнате в ножки..., назвал их всех благодетелями и объяснил, что он человек недостойный, назойливый, подлый, буйный и глупый, а чтоб не взыскали *добрые люди* на его горемычной доле и простоте» (247); «...вот им и хозяйке спасибо; видишь ты, вот и *поклон земной* правлю... Тут действительно Зимовейкин ...исполнил *кругом* свой *поклон до земли*» (256) и прохарчинское «а потом и не смиренный, *сгрубил*» (256), адресованное Зимовейкину. «Вор» Зимовейкин, конечно, отсылает нас к Пугачеву, с именем которого так срослось это определение⁷, а мужик в *разорванном армяке*, подымающий народ, — к тому же Пугачеву при первой встрече с Петрушей Грине-

ем степной или таежной избы — прибежища для случайных путников. Можно напомнить, что и Стенька Разин происходил из станицы Зимовейской.

⁴ Ср.: *Устинья Петровна*, жена Пугачева, при *Устинье Федоровне*, которую «опозорил и опростоволосил» Зимовейкин (если верить Пушкину, Потемкин имел связь с Устиньей, второй женою Пугачева, см. «Записки устных рассказов, преданий, песен» V); *Перфильев* — *Порфирий Григорьевич*?

⁵ Отсюда — «лицо стал иметь беспокойное, взгляды *пугливые*, робкие и немного подозрительные» (245); ср. в другой связи: «*пугал* Семена Ивановича разными небылицами...» (257). Зимовейкин также и «обольстителю» Прохарчина (ср. 247).

⁶ *Пушкин А. С.* История Пугачева, гл. 8; ср. *Дмитриев И.* Указ. соч. С. 28—29.

⁷ Ср. в «Капитанской дочке»: «Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!» — воскликнет перед казнью комендант Белогорской крепости и предвосхищая прохарчинское: «ты несчастный, в о р ты! Слышь...» (254); «Ты, дядюшка, в о р и самозванец!» и т. п.

вым: «Как не прозябнуть в одном худеньком армяке». «Пугачевские» ассоциации вынуждают и некоторые другие факты интерпретировать в этом ключе (или, во всяком случае, допускать такую возможность). Совершенно неожиданное сравнение, относящееся к умирающему Прохарчину («...но моргал глазами совершенно подобным образом, как, говорят, моргает *вся еще теплая, залитая кровью и живущая голова, только что отскочившая от палачова топора*», 258), приобретает особый смысл в описаниях именно такой, как в сравнении, казни другого «бунтовщика» — Пугачева⁸. И даже «суровый и небритый»⁹ друг Зимовейкина Ремнев (кстати, тоже названный «разбойником») перекликается с образом любимца и друга Пугачева — Перфильева, «немалого роста, сутулого, рябого и свиреповидного» («История Пугачева», гл. 8)¹⁰. И *Сенька! ...буян...* в устах Зимовейкина в длинном ряду ассоциаций возвращает читателя к другому не менее известному разбойнику — *Стеньке*. При гипотетичности отдельных параллелей этого типа в целом они заслуживают внимания, особенно учитывая специфику шифра Достоевского¹¹.

⁸ В. А. Туниманов высказал предположение, что в отрочестве Достоевского могла взволновать заметка из «Библиотеки для чтения» (1834 г.) под названием «Продолжение жизни после обезглавления» (в этом же томе журнала была напечатана и «Пиковая дама»).

⁹ Ср.: «оборванный, суровый и небритый» (о шарманщике, 252).

¹⁰ В этом контексте фамилия *Ремнев*, вероятно, значима; ср. *ремень* как элемент того же семантического поля, что и *пряжка*: «а потом и не смиренный, струбил; *пряжку* тебе, и пошел вольнодумец!..» (256). Менее оснований у сравнения с *Ремень* («Тарас Бульба»); см. *Альтман М. С.* Указ. соч., 149. Ср. образ пугачевщины как модели любого русского бунта: «Вы знаете ли, к чему мы стремимся? — продолжал Петр. — Надвигается пугачевщина, будет такая раскачка, какой Россия никогда не переживала» (*Ф. Сологуб.* Творимая легенда, 214).

¹¹ В вышеизложенных соображениях о «пугачевском» слое, строго говоря, не содержится ничего такого, что противоречило бы принципам поэтики Достоевского, его писательской практике и даже некоторым специфическим высказываниям. Пушкинский Пугачев уже в явной форме возник позже, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): «А уж Пушкин ли не русский был человек! Он, *барич, Пугачева угадал и в пугачевскую душу проник*, да еще тогда, когда никто ни во что не проникал...». Встреча барича Ставрогина (он же не только Иван-Царевич; но и самозванец Гришка Отрепьев (для Марьи Тимофеевны Лебядкиной) и даже *Стенька Разин* — «Он [Петр Степанович Верховенский. — В. Т.] задался мыслью, что я мог бы сыграть для них роль *Стеньки Разина* “по необыкновенной способности к преступлению”, — тоже его слова», — скажет Ставрогин Шатову) с Федькой-каторжником рядом черт напоминает встречи Гринева с Пугачевым (место встречи;

«Наполеоновский» слой в Прохарчине попытался оформить (хотя бы в виде вопроса, предположения, гипотезы) домашний «философ» Марк Иванович, возмущенный «вольнодумными» речами героя:

«— Да что ж вы? — прогремел наконец Марк Иванович, вскочив со стула, на котором было сел отдохнуть, и подбежав к кровати весь в волнении, в испуге, весь дрожа от досады и бешенства, — что ж вы? баран вы! ни кола, ни двора. Что вы, один, что ли, на свете? для вас свет, что ли, сделан? *Наполеон* вы, что ли, какой? что вы? кто вы? *Наполеон* вы, а? *Наполеон* или нет?! Говорите же, сударь, *Наполеон* или нет?...» (256—257)¹².

На языке Марка Ивановича *Наполеон* — символ вольнодумства и бунта, ниспровержения устоявшегося, законного порядка, самозванства и, следовательно, во многом должен быть сближен с более русским вариантом разбойника пугачевского типа, так или иначе соотношенным с Зимовейкиным. Универсальность «наполеоновской» идеи (*Мы все глядим в Наполеоны*¹³; / *Двуногих тварей миллионы / Для нас*

оба — и Пугачев, и Федька — беглые каторжники и отчасти «благотетели» соответственно Гринева и Ставрогина, жизнь которых зависит от их «благотетелей»; загадочная речь Пугачева и Федьки; их трагический конец и т. д.). Кстати, все окружающие Ставрогина люди пытаются *угадать* его (ср. выше о Пушкине, который «Пугачева *угадал*»). Тень Пугачева в «Господине Прохарчине», возможно, не вызовет особенно резких возражений и недоумений, если вспомнить, что позже и Базаров как-то соотносился Тургеневым с Пугачевым. Ср.: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель, — потому что она все-таки стоит в преддверии будущего, — мне мечтается какой-то странный *pendant с Пугачевым*» (из письма Случевскому от 14 апреля 1862 г.). Иначе характеризует Базарова Достоевский в «Бесах»: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров какое-то фиктивное лицо, несуществующее вовсе, они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрева с Байроном, *c'est le mot!*» (ср., однако: «Ну и досталось же ему [Тургеневу. — В. Т.] за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» — «Зимние заметки о летних впечатлениях»).

¹² Ср. далее: «Но господин Прохарчин уже и не отвечал на этот вопрос. Не то чтоб устыдился, что он *Наполеон*, или струсил взять на себя такую ответственность, — нет, он уж и не мог более ни спорить, ни дела говорить... Марк Иванович, видя бесполезность трогать *Наполеонову* память, тоже немедленно впал в добродушие...» (257). Ср. также упоминание об одном наполеондоре, найденном в тюфяке.

¹³ Кстати, и Достоевский в «Преступлении и наказании» употребляет форму множественного числа этого имени. Ср. также: «Кто ж у нас на Руси себя *Наполеоном* теперь не считает?» («Преступление и наказание»).

орудие одно...), тезис, согласно которому во всех нас живет Наполеон, никак не противоречит тому, что в каждом отмеченном человеке видели сходство с Наполеоном или даже подозревали его именно в том, что он сам Наполеон¹⁴. При всем комическом эффекте сопоставления Прохарчина с Наполеоном в нем есть свой резон, объединяющий Марка Ивановича с Достоевским, обращаясь к этому образу в «Преступлении и наказании», в частности, в теоретических построениях Раскольникова. Отмеченное выше сходство Прохарчина с Раскольниковым подтверждает и их параллелизм в отношении «наполеоновской» темы, в частности, и то, что оба не выдержали испытания на Наполеона (несостоявшиеся Наполеоны). Более того, нельзя исключать возможности, что эта тема, впервые появившаяся у Достоевского именно в «Господине Прохарчине», была тем источником, из которого вырос историософский образ Наполеона поздних произведений Достоевского¹⁵. Тем самым еще раз была бы подтверждена мысль о «Господине Прохарчине» как источнике целого ряда тем и образов в творчестве писателя.

[1976, август]

¹⁴ «Из числа многих в своем роде сметливых предположений было наконец одно, странно даже и сказать: что не есть ли Чичиков переодетый *Наполеон*... и вот теперь они [англичане], может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков. Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а впрочем призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет *Наполеона*. Полицмейстер, который служил в кампанию 12 года и лично видел *Наполеона*, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры *Наполеон* тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок» («Мертвые души»). Ср. Германа с «профилем *Наполеона*» в «Пиковой даме» или Обломова, который в мечтах превосходит Наполеона и Еруслана Лазаревича.

¹⁵ Ср. имя Наполеона (I) в «Честном воре», «Дядюшкином сне», «Записках из Мертвого Дома», «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Записках из подполья», «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых», «Дневнике писателя».

«СКРЫТОЕ» ИМЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ¹

Основные операции, предусмотренные техникой анаграммирования, описанной де Соссюром (расчленение анаграммируемого слова на элементы, рассредоточение их по тексту / дело поэта /, нахождение этих элементов и восстановление искомого целого / дело слушателя, читателя /), как и их последовательность, в точности соответствуют тому, что делает жрец при жертвоприношении с жертвой и что делает поэт как жрец, отвечающий за словесную часть ритуала. Первособытие, послужившее образцом для ритуала, который включает в себя указанные операции, «первое жертвоприношение» составляет содержание «основного» мифа (ср. вариант наказания Громовержцем младшего сына путем его расчленения, разбрасывания частей его тела и последующее возрождение из смерти в усиленной полноте). Утратив изначальную целостность, младший сын (жертва) приобщается царству смерти, но, найдя там живую воду жизни, напиток бессмертия, «мед поэзии», он возвращается на землю в виде обильной и процветающей, умноженной целостности, знаменующей новый способ существования. По идее поэт и является создателем его, поскольку он знает и смерть, и жизнь.

Поэт — автор «основного» мифа и его герой-жертва и герой-победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и ее искупление. Он — *установитель имен*: немую и бездеятельную до него вселенную он сотворил в слове, собрав ее по частям, которые он отождествил (т. е. придал им значение, нашел их тайный, скрытый или утраченный смысл) и выразил в звуке. Вселенная созданного таким образом поэтического текста «сильнее» и ярче, чем та же вселенная, взятая *вне* описания, до него². При таком понимании задач поэта *имя* приобретает особую значимость. Оно — самый краткий и точный итог, квинтэссенция изображаемого в поэтическом тексте, и потому оно — *главное* в тексте. Не случайно имя и именно оно становится объектом анаграммирования, а сам акт

¹ Топоров В. Н. «Скрытое» имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста. М., 1987.

² См. Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура Древней и Средневековой Индии. М., 1979, 53—59; Топоров В. Н. Поэт и текст в их единстве // Pamiętnik Literacki. 1980. LXXI. Z. 4, С. 269—286 и др.

имяположения, становление имени, превращение «апеллятивного» в «ономастическое» знаменует вхождение в мир новой сущности, новых сил и энергий. Эта предыстория существенна в связи с особым положением имени в поэтических текстах и с анаграммированием имени в разные эпохи развития поэзии, в разных культурно-языковых традициях, в разных жанрах и стилях, у ранних поэтов. При этом важно, что определение «разный» не только не значит «всякий», «весь», но, напротив, скорее должно приниматься как «немногий» или — во всяком случае — как «остающийся в меньшинстве». Именно поэтому анаграмма всегда тайна, лишь в небольшой своей части, обычно слабым намеком, приоткрытая, а анаграмматический текст в целом тяготеет к классу эзотерических текстов, доступных только избранному читателю, конгениальному этому тексту.

В русской поэзии примеров анаграммирования имени немного (правда, нужно считаться с тем, что этой проблемой почти не занимались, и определенный пласт анаграмм остается невыявленным). Большинство их, причем наиболее бесспорные и яркие образцы, относится к началу XX в. и связано или с утонченной до изощренности поэтической техникой (Вяч. Иванов), или с включением в игру особых энергий, сопряженных с озарениями мистического характера (Андрей Белый). Ниже будут приведены лишь немногие примеры из числа наиболее показательных.

Но сначала об одном несколько неожиданном случае — «анаграмматическом» казусе в поэзии Фета. Уже давно автором этих строк была замечена своеобразная «пронизанность» звуком “з” стихотворений, связанных, по предположению исследователей, с образом Марии Лазич³, девушки, полюбившей поэта в глухие его годы, когда он, будучи унтер-офицером, оказался заброшенным в отдаленный угол Херсонской губернии. Как известно, чувство было взаимным, но оба были бедны, и Фет не решился связать себя браком⁴. Наступила разлука, а

³ Обычно к числу таких стихотворений относят «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...» (1851), «Неотразимый образ» (1856), «В благословенный день, когда стремлюсь душою...» (1857), «Старые письма» (1859), «В тиши и мраке таинственной ночи...» (1864), «Alter Ego» (1878), «Ты отстрадала, я еще страдаю...» (1878), «Страницы милые опять персты раскрыли...» (1884), «Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок...» (1885), «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» (1886), «Нет, я не изменил. До старости глубокой...» (1887), см. *Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959, 12; Он же. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974, 28—31 и др.* — Этот крут стихотворений, видимо, может быть расширен.

⁴ «Я <...> встретил существо, которое люблю — и, что еще, глубоко уважаю. Существо, которое <...> стояло бы до последней минуты сознания моего пе-

вскоре Мария Лазич (Елена Ларина позднейших воспоминаний Фета) трагически погибла, сгорев в пламени от неосторожно брошенной спички. Считают (и так, судя по всему, думал и Фет), что это было самоубийство, хотя и замаскированное. Более сорока лет, до самой смерти, прожил Фет с образом возлюбленной в душе. В бессонные ночи он возвращался к прошлому, и эти мысленные, душевные свидания становились событиями подлинной и реальной жизни поэта, чтобы, немного спустя, стать еще большей подлинностью и реальностью его стихов. Но эта любовь Фета к умершей возлюбленной всю жизнь была его тайной, и стихи хранили ее особенно строго. Ни одно стихотворение не было посвящено ей или ее памяти явно, нигде она не была названа. И неназывание ее имени стало сутью внутреннего запрета для поэта: *Пред тенью милою коленопреклоненный, | В слезах молитвенных я сердцем оживу | И вновь затрепещу, тобою просветленный, — | Но все тебя не назову.*

Возвращаясь к сказанному несколько выше, нужно подчеркнуть, что ощущение «пронизанности» этих стихов звуком “з” и сознание некоей нарочитости этого явления значительно увеличивалось при подходе к указанным стихам как к «циклу», составляющему нечто целостное, хотя они, строго говоря, циклом не были, будучи разъединены и рассредоточены по разным журналам, сборникам и книгам (в пространстве) и по разным годам в отрезке почти сорока лет (во времени). Эффект возрастающего значения “з”, как и формирование условий для какой-то его семантизации (хотя бы в виде привязки к чему-то находящемуся *вне* текста), зависел отчасти от того, что инерция восприятия «з-богатых» стихотворений переносилась на «з-бедные» стихотворения, и в этих случаях даже редкие звуки з привлекали к себе внимание, как-то актуализировались. Следующий этап в

редо мною — как возможность возможного для меня счастья и примирения с гадкою действительностью. Но у ней ничего и у меня ничего — вот тема, которую развиваю и вследствие которой я ни с места...» (письмо к И. П. Борису, 1849, 9 марта). И менее чем через полтора года (1850, 1 июля) тому же корреспонденту: «Я не женюсь на Лазич, и она это знает, а между тем умоляет не прерывать наших отношений <...> ...этот несчастный гордиев узел любви или как хочешь назови, который чем более распутываю, все туже затягиваю, а разрубить мечом не имею духу и сил. <...> Знаешь, втянулся в службу, а другое все только томит как кошмар...». И совсем иначе опять Борису через несколько месяцев: «Давно подозревал я в себе равнодушие, а недавно чуть ли не убедился, что я более чем равнодушен. Итак, что же — жениться — значит приморозить хвост в Крылове [здесь стоял полк Фета. — В. Т.] и выставить спину под все возможные мелкие удары самолюбия. Расчету нет, любви нет, и благородства сделать несчастье того и другой я особенно не вижу».

восприятию и внутреннем анализе этих «з-стихотворений» был связан с переходом от «бессознательной» в основном сферы к уровню «сознательных, как правило, операций, конкретнее, от семантически “немых” з-звуков (почти) к семантически определенным “з-словам”». И здесь своеобразным ориентиром и мерилom оказывались «з-богатые стихотворения», позволяющие определить как семантическое ядро этого «з-словаря», так и направления, в которых оно могло разрастаться.

Среди этих стихотворений здесь будут упомянуты три-четыре. Прежде всего речь идет о диптихе «Измучен жизнью...» и «В тиши и мраке...», возникшем из разделения первоначально единого и очень важного в обеих своих частях стихотворения. Одна из этих частей носит глубоко философический характер, предопределяемый эпиграфом, который представляет собой изложение знаменитого высказывания Шопенгауэра о том, что равномерность течения времени во всех головах доказывает погруженность всех *в один и тот же сон* и — более того — что все видящие этот сон составляют *единое* существо. Вторая часть, справедливо относимая к Марии Лазич, посвящена сну. Обе части первоначального стихотворения, как и оба стихотворения окончательного диптиха, образуют единство, с тесными смысловыми связями и сходной пронизанностью звуком “з” слов, отсылающих как к космической (общей), так и к человеческой (личной) сферам. Ядром («з-ядром») первого стихотворения следует считать последовательность фрагментов: *Измучен жизнью... | И как-то странно порой прозреваю. || Еще темнее мрак жизни вседневной, | Как после яркой осенней зарницы, | И только в небе, как зов задушевный, | Сверкают звезд золотые ресницы. || И так прозрачна огней бесконечность, | И так доступна вся бездна эфира, | Что прямо смотрю я из времени в вечность | И пламя твое узнаю, солнце мира. || И неподвижно на огненных розах | Живой алтарь мирозданья курится, | В его дыму, как в творческих грезях, | Вся сила дрожит и вся вечность снится. || И все, что мчится по безднам эфира | ...И только сон, только сон мимолетный. || И этих грез в мировом дуновении || ...И в этом прозрении, и в этом забвении || Легко мне жить и дышать мне не больно⁵*. Второе стихотворение, посвященное таинственной космической встрече с давно умершей возлюбленной и очень важное для прояснения схемы всех других описаний подобных встреч, продолжает тему “з”, конкретизируя ее и распространяя на сферу личного:

⁵ Ср. тему огня (огни, огненные розы, пламя, солнце) и тему сна, грезы, прозрения.

*В тиши и мраке таинственной ночи
Я вижу блеск приветный и милый,
И в звездном хоре знакомые очи
Горят в степи над забытой могилой.*

*Трава поблекла, пустыня угрюма,
И сон сиротлив одинокой гробницы,
И только в небе, как вечная дума,
Сверкают звезд золотые ресницы.*

*И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде, глядела.*

В стихотворении о последнем свидании ключевая строфа выглядит так: *Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?» | Чуть в глазах я заметил две капельки слез; | Эти искры в глазах, и холодную дрожь | Я в бессонные ночи мои перенес.*

Воспоминание о счастье до безумия, которое не может быть отнято даже злой старостью, уточняет и специализирует семантическую сферу «з-слов»:

*Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завой, и блески, и росы;
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.*

*Злая старость хотя бы всю радость взяла,
А душа моя так же, пред самым закатом,
Прилетела б со стоном сюда, как пчела,
Охмельть, упиваясь таким ароматом.*

*И, сознание счастья на сердце храня,
Стану буйства я жизни живым отголоском.
Этот мед благовонный — он мой, для меня,
Пусть другим он останется тонким лишь воском!*

Лишь выборочно можно обозначить семантику «з-слов» в стихотворениях, связанных с умершей возлюбленной: *забытые... заветные... взоры ...задушевных... узоры... зима... дерзко... разлуку... Зачем... глаза... слеза («Старые письма»); ...высказать... жизнь... разлучить... Здесь... знаю, взглянувши на звезды... взирали... различить... нельзя разлучить («Alter Ego»); ...избегаю, нельзя... язык любви... Завидно мне безмолвие твое... ни злобы... («Ты отстрадала...»); ...Засохших... жизни... одно терзанье... («Страницы милые...»); ...не изменил... забыла... здесь... узнаю... («Нет я не изменил...»); ...звезде... Близкой... изгибы... стозовусь... звуку... разлуку! («В долгие ночи...»); ...В слезах... затрепеп-*

цу... не назову... земное... ответься... («В благословенный день...»); ...золотым... нельзя... позабыть... («Солнца луч промеж лип...»); ...неизвестную... глазах... слез... глазах («Долго снились мне вопли...»); Неотразимый образ... забудусь... разрушено... бездной... зияющей... изменчивый... создаю... призрак неизменный... след безграничный... безутешной... образ... («Неотразимый образ»).

Словарик, формируемый этими «з-словами», достаточно компактен и концентрирован (ср. почти полное отсутствие в нем «случайных» слов; все, что в него входит, так или иначе ориентировано на ключевые понятия, определяющие основные семантические зоны словарика). Слова, входящие в этот словарик, естественно образуют несколько семантических кругов, которые в сумме описывают схему большинства стихотворений этого типа: *космическое* (мироздание, бездна (зияющая), звезды, зарница, закат, золотой...), *она* (неотразимый образ, призрак неизменный, черты заветные, безгрешная душа, близкая душа, взор (взирать), глаза, слезы (задушевные слезы), звук, изгибы, узоры, узел (волос); роза, завои, засохшие цветы...), *он* (безумство, терзанье, безутешная тоска, злая старость, разрушенность, дерзко...), *препятствия* на пути к встрече (разлука, злоба, нельзя...), *встреча*, ее условия и проявления (здесь, знать, узнать, сознание, высказать, не забыть, не изменить, отозваться, зов...).

На этом этапе возникает соблазн соотнести звуковой лейтмотив этих стихотворений “з” со сферой образов. В ней ведущим является, несомненно, образ умершей возлюбленной. По мнению современного исследователя фетовского стихотворения «Моего тот безумства желал, кто смежал...», образы пчелы и розы, выступающие здесь, ассоциируются с Девой Марией, чьей соименницей была подруга поэта. Намек на это имя усматривается и в «огромной роли фонемы *м*- первого звука стихотворения и последнего его звука», а намек на фамилию — в анаграмматических сочетаниях элементов *л, а, з, и*: *желал, смежал, сбивал, узлом, злая, взяла, закатом, пчела, жизни* и т. п. Высказывается мнение о том, что неназванное имя возлюбленной было зашифровано поэтом на бессознательном уровне и что «все следы ведут к погибшей в огне Марии Лазич. Это ей посвящено стихотворение — роза»⁶. Теми же особенностями отличаются и другие стихотворения на наших глазах актуализирующегося цикла. Прежде всего привлекают внимание слова, содержащие *л—з* (или *з—л*), звуки, составляющие консонантный остов фамилии возлюбленной Фета — *Лазич*, ср.: *глаз, слезы, близкая (душа), узел, злоба, разлука, злой,*

⁶ См.: *Venclova T. The Unstable Equilibrium: Eight Russian Poetic Texts. Yale University, 1985, 69.*

взяла, не изменил, золотой. Возможно, эти слова и содержащаяся в них криптограмма имени и есть отзыв поэта на попытки проницательного читателя раскрыть тайну «спрятанного» имени и того, что стоит за ним⁷. Во всяком случае сам поэт рассчитывал на подобный отзыв: *...Когда ж окончится земное бытие, | Мне ангел кротости и грусти отзовется | На имя нежное твое* («В благословенный день...»). Но пока, тем не менее, осторожнее видеть в подобных примерах не столько анаграмму имени, сколько отсылку к некоему его соответствию, его знаку, звуковой теме⁸ и все ради того, чтобы через имя сберечь и милый образ (*И в ужасе стыда твой образ берегу*).

В отличие от того, что было показано выше на примере Фета, анаграммы в русской поэзии начала XX в. в наиболее ярких своих проявлениях строятся сознательно, с большим запасом дублирующих средств, с дополнительными указаниями на наличие анаграмматического казуса. Естественно, что и нахождение, и дешифровка подобных анаграмм тем самым существенно облегчается.

Бесспорно, одним из наиболее замечательных мастеров анаграмматического искусства был Вяч. Иванов. Виртуоз стиха, знаток латинской поэзии (в частности, и Вергилия), ученик и собеседник Ф. де Сосюра, который, вероятно, делился с ним своими разысканиями в области

⁷ Следует обратить внимание на то, что в стихотворениях «цикла» особую роль играет тема встречи и, следовательно, коммуникации — узнавания (*Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю*), отзыва (*Я отзовусь...*), понимания — при том, что она «невербальна» (*Ничего ты на все не ответила мне*, четырежды повторенное в разных вариантах; ср.: *Завидно мне безмолвие твое*; молчание характеризует и другого участника этого немого диалога: *С твоим я встретиться робел и жаждал взором | И приходил молчать. Я и теперь молчу*). Усвоение этой темы в стихах Фета — непременно условие подлинной встречи читателя с поэтом.

⁸ По названным выше критериям и ряд других стихотворений Фета может быть с известным основанием отнесен к этому же «циклу». Ср., например: «О друг, не мучь меня жестоким приговором», «С какой я негою желанья...», «Когда читала ты мучительные строки...» (*заря, взор* и т. п., со знаменитой концовкой — *Там человек сгорел!*), «Какие-то носятся звуки...» (сам Фет в «Ранных годах» связывал это стихотворение с воздействием на него виртуозного исполнительского мастерства Елены Лариной). Вместе с тем нужно помнить и о подстерегающих исследователя соблазнах; так, например, стихотворение «Сияла ночь...» легко «подверстывается» в контекст «Какие-то носятся звуки...» и содержательно, и стилистически, и на уровне «тайных» знаков (*Ты пела до зари, в слезах изнемогая...*), хотя известно, что оно вдохновлено пением другой женщины (см.: *Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне*. Ч. 3. М., 1928, 106—108).

анаграмм, Вяч. Иванов был подготовлен к занятиям в этой области, а общая атмосфера вокруг поэта благоприятствовала этому роду поэтического эзотеризма⁹. Здесь может быть приведено лишь несколько примеров анаграмматического творчества Вяч. Иванова.

Один из наиболее ярких образцов — сонет «Есть мощный звук...», входящий в цикл «Золотые завесы» (IX), 1907 г.:

*Есть мощный звук, немолчною волной
В нем море Воли мается, вздымая
Из мутной мглы, все, что — **Марá и Майя**
И в **маревax мерцает нам — Женой.***

*Уст матерних в нем музыка немая,
Обманный мир, мечтаний мир ночной...
Есть звук иной: в нем **вир** над глубиной
Клокочет, волн **гортани разжисмая.***

*Два звука в **Имя** сочетать умеи;
Нырни в пурпурный **вир** пучины южной,
Где в раковине дремлет день **жемчужный;***

***Жемчужину схватить рукою смей, —**
И **пред** тобой, светясь, как **Амфитрита,**
В морях горит — **Сирена Маргарита.***

Внимание должно быть обращено прежде всего на указания, подобные условиям шарады: *Есть мощный звук... Есть звук и н о й... Два звука в **Имя** сочетать умеи.* Поиску «скрытого», неясного, неопределенного для поверхностного взгляда (*мутная мгла, Мара и Майя* как персонификации обмана и иллюзорного видения, *мерцающие марева, обманный мир, мечтаний мир*) помогают намеки на характер объекта (звуки → **Имя**) и предписания операционного характера — *сочетать умеи, нырни, схватить рукою смей* (три императива). Смысл тайного имени, скрытого в тексте, дан в нем самом, но нет явного указания на то, что это и есть смысл искомого имени (*Где в раковине дремлет день жемчужный; | Жемчужину схватить рукою смей...*). Но намек на отнесение этого пока не закрепленного, как бы свободно плаваю-

⁹ Характерна в этом отношении та игра с именами, инициатором которой был Вяч. Иванов, в кругу его друзей — «гафизитов», принимавших участие в «вечерах Гафиза» на «башне» под вымышленными именами; гафизитским именем Вяч. Иванова было *Гиперион*. Ср.: *Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Дитима, | И ты, утонченник скучающего Рима — | Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон, | Иль мудрых демонов начальник — Соломон, | И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом, | Дервишем Эль-Руми, — почтишь гостей поклон!* («Встреча гостей», ср. также «Палатка Гафиза»).

щего в тексте смысла к имени дан: ...*схватить рукою смей*, — *И пред тобой...*, имплицитное ответ, разгадку, выраженную рельефно и ярко (*светаясь, горит*), во-первых, и, во-вторых, в двух вариантах — приблизительном, но предельно-сближенном с искомым именем (*в морях горит*), и абсолютно точном, окончательном — *Маргарита* (ср. лат. *margarita* ‘жемчужина’, франц. *marguerite*)¹⁰. Разгадка имени бросает обратный свет на звуковую структуру сонета: в первой его половине (стихи 1—7) доминирует комплекс звуков, отсылающий к первому слогу *Мар-* (ср. *море, Мара, в маревах, мерцает, мир*); во второй половине (8—14) ведущими являются звуковые ассоциации с оставшейся частью имени *-гарита* (ср. *гортани, Амфитрита, В морях горит*); весь же сонет в целом, как становится, наконец, ясным, пронизан с удивительной, почти заклинательной настойчивостью звуками, из которых складывается имя. Вместе с тем конкретный смысл апеллятива, давшего начало имени, проясняет выбор морских образов, раковины, разжимаемой, подобно гортани, и несущей в себе жемчужину. Таким образом, весь сонет может быть понят как эффектное осмысление имени собственного (занятие, которое Вяч. Иванов любил), блестящая мифопоэтическая этимология имени, мотивированная узлом, сплетающим воедино фонику и семантику — вплоть до уровня образов¹¹, и имеющая в виду конкретный адресата¹².

¹⁰ Следовательно, *в морях горит* отсылает к *Маргарита* не только через свое звуковое подобие имени, но и как содержательное описание жемчужины, как ее образ — горящая в морях жемчужина, огонь (пламень) среди моря. В сонете III того же цикла поэт снова обращается к этому мотиву: *Во сне предстал мне наг и смугл Эрот, | Как знойного пловец Архипелага...* и далее: *И, сеткой препоясан, вынул он | Жемчужину таинственного блеска...*

¹¹ Разгадка скрываемого вплоть до последнего слова последнего стиха имени принадлежит ученику Вяч. Иванова по университету в Баку, выдающемуся специалисту в области литературоведения и мифопоэтической ономастики М. С. Альтману. В бумагах римского семейного архива поэта сохранилась рукописная статья под заглавием «Ономастика в поэзии Вячеслава Иванова», принадлежащая перу М. С. Альтмана, тогда студента. По свидетельству издателя сочинений Вяч. Иванова и их комментатора, эта статья «с предельной точностью открывает намеки и разгадывает загадки поэта, касающиеся именных криптограмм». См.: *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. II. 764—765.*

¹² Им была *Маргарита* Васильевна Сабашникова, художница и поэтесса, в те годы жена М. Волошина. Об отношениях, связывавших ее с Вяч. Ивановым и его женой Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал и во многом объясняющих дух проанализированного здесь сонета, см.: *Иванов Вяч. Собр. соч. Т. I, 102—105; Т. II, 764—767, 808—810* (ср. также «Дневники» Вяч. Иванова за 1909 г. (т. II, 774—780); *Woloschin Margarita. Die grüne Schlange // Lebenserin-*

Другой пример техники анаграммирования в поэзии Вяч. Иванова — сонет из цикла «Золотые завесы» (X), следующий по порядку за сонетом, посвященным Маргарите и только что рассмотренным. В нем в отличие от сонета IX, где имя-разгадка строится, так сказать, в восходящем порядке и синтезируется во всей его полноте лишь в последнем стихе, имя объявляется сразу, но оно вынесено в «затакт», в эпиграф и дано в латинской форме — *Ad Lydiam*. Далее это имя не оплотняется, как в предыдущем случае, а, напротив, разрежается, становится все более и более тусклым, туманным, пока не превращается в свою собственную тень:

*Что в имени твоём пьянит? Игра ль
Лидийских флейт разымчивых, и лики
Плясуньи-дев? Веселий жадных клики —
Иль в неге възрыдавшая печаль?*

Первая же фраза сонета отсылает к традиции — к пушкинским строкам об имени, которому суждено умереть, от которого останется только след, подобный надписи на чужом языке: *Что в имени тебе моем? | Оно умрет, как шум печальный... || ...Оставит мертвый след, подобный || Узору надписи надгробной | На непонятном языке?* Но принадлежность к той же традиции только подчеркивает иную ситуацию: в одном случае — разъединение и надежда на имя как единственную опору памяти; в другом — предельная близость, страстная ночь, как бы оттесняющая имя в небытие. Но оттеснение осуществляется постепенно: название флейт (*лидийских*) повторяет имя, да и слово *флейт* поддерживает его; четырежды повторяется в первой строфе слог *ли-* (дважды *ль*, которое можно понимать как сокращенный вариант *ли*; однажды *ля-*) и четырежды звук *д*, причем есть и вариант *-ди-* (ср. также *-ит*, *-йт*); все время складываются комбинации, в которых консонантный остов состоит из *л—д* (ср. в стихе 2: *лидий... ли...*; в стихе 3: *л(я)...д(е), ли...д... ..ли...и*, в стихе 4: *ль... (ы)д...ль*). Во второй строфе эти сочетания уже реже; они как бы «заглушаются» (*И не затем ли так узывно-дики Тимпан и систр, чтоб заглушить улики...?*), но все-таки появляются (4 графических *л* (орфоэпических — 2) и два графических *д* (орфоэпических — одно) в первом стихе этой строфы; одно *л* в стихе 2, два — стихе 3, и лишь в стихе 4 снова возникает подобие конфигурации *л(е)...л(е)...лю...д(а)*). Ср. в терцетах *л(о)...л(а)...(о)д*; *(о)л...л(о)...д(ы)*; *л(я)д(я)...ди(й)*; *д(е)...ли и...д(ь)и...* — *Свидетели и судьбы страстной ночи* — так называет поэт в последнем

стихе созвездия, и это название в последний раз «свидетельствует» о почти стершемся имени (...ли...д(ь)и...).

И еще один пример, где имя объявляется заранее и тоже по-латински. Речь идет о первом стихотворении из цикла «Современники» (1904), носящем название *Valerio vati* и обращенном к Брюсову — Валерию-поэту. Уже в первом стихе «укрыто» и имя *Валерий*, и обозначение поэта-провидца-пророка (*vates*): *Здесь вал, мутясь, непокоривой* | (*У ног мятется тоской*), откуда, с одной стороны, *вал... е..ри...й*, а с другой, — *ва...т(...е)* или *ва...тяс*¹³. Поиск анаграмм в этом случае оправдан и мифом о Брюсове-маге, получившем распространение как раз в это время, и пристрастием Брюсова к латыни (ср. названия ряда его книг), и «латинской» чеканностью его стихов¹⁴, и латинским по происхождению именем *Валерий*, которое Вяч. Иванов не раз обыгрывал именно в свете латинских ассоциаций¹⁵, и, наконец, пристрастием последнего к анаграмматическим упражнениям, особенно в стихах-посвящениях. Здесь же уместно отметить известную предрасположенность имени Брюсова и стоящего за ним поэта к участию в анаграмматической игре. Из ряда примеров — лишь еще один.

¹³ К теме *Брюсов-vates* ср. стихотворение Вяч. Иванова «Строки Валерию Брюсову, открывшему мне эру Офиеля, по учению Агриппы»: *О Тайн ключарь, проникший руны, | Где звезд предначертан устав, — | С моими властно сочетав | Свои магические струны, || Ты стал мне друг и брат. Судьбе | Завет глухой я завещаю, | И музы тайной посвящаю | Прозренья — зрящему Тебе.*

¹⁴ Ср.: *Твой правый стих, твой стих победный, | Как неуклонный наш язык, | Облекся наготою медной, | Незыблем, как латинский зык!* — в стихотворении Вяч. Иванова «Ему же», посвященном Брюсову и составляющем вместе с «*Valerio vati*» диптих.

¹⁵ Дарственная надпись Брюсову на книге Вяч. Иванова «Эрос» звучит так: *Valerio teo — amicus amico, vati sodalis, iudici reus. V. I.*» (см.: Литературное наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976, 496). В письме от 25 августа 1905 г. Вяч. Иванов пишет: «Еще до твоего разъяснения послал тебе латинский привет, на который ты отвечаешь — не *роковым*, надеюсь, — *Vale* (“*Valerius dixit vale*”)?» (там же, 478, ср. формулу прощания — *Vale, Valeri!* 470). В другом письме (1907, 1 июня) он пишет: «Наконец, о своей книге стихов, тебе посвященной так: | *Cor ardens cecini novo libello. Нос dictavi Valerio poetae | Sanctae mnemosynon sodalitates*» (там же, 498). Иногда краткое письмо писалось на латыни (напр., от 25 августа 1905 г., см.: там же, 478); латинские фразы, выражения, слова, образы и реалии древнеримской жизни изобилуют в переписке этих двух поэтов. Наконец, сам Брюсов в своем раннем стихотворении «В ночной полумгле» (1895, февраль) как бы узаконил свое поэтическое имя: *Встревоженный шопот: «Валерий! Ты бредишь. Скажи, что с тобой? | Мне страшно!» — Альков голубой | Сменяет хвою криптомерий.* Ср. также знаменитое *Желал бы я не быть «Валерий Брюсов»...*

В. Я. Брюсову посвящено стихотворение Кузмина «Акростих» (1908), входящее во вторую книгу стихов «Осенние озера». Действительно, текст построен в «брюсовско-латинском» духе как акростих — ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ, т. е. как элементарная, «правильная», институализированная форма анаграммы с фиксированным местом и порядком следования элементов, из которых синтезируется заданное имя. Интересно, однако, что Кузмин, подобно Вяч. Иванову, вторично анаграммирует имя и фамилию Брюсова, но уже «беспорядочно», втайне от читателя. Ср. к теме «Валерий» — **Валы стремят свой яростный прибой...** (уже в первом стихе, как и у Вяч. Иванова, с тем же первым элементом — *Вал*), т. е. *Вал...е...р...и...й*. Так или иначе эта тема простирается и далее. *А скалы все... | Летит орел прицелов жалких мимо, | Едва ли, кто ему прикажет: «стой!»* (в последнем стихе опять *ва...л...е...ри...й*). К теме «Брюсов» ср.: **Разящий меч готов на грозный бой | И зов трубы... Ютясь в тени... | Бессильный хор врагов... | Ретивый конь взрывает прах... | Юродству раб, позоря Букефала!** | ...как **яро** прозвучала | ...труба... славы!¹⁶, выглядящее скорее как звуковой материал, провоцирующий к анаграммированию. Такие ситуации особенно часты у Вяч. Иванова, причем иногда они включают в игру не только имена, но и апеллятивы, если они занимают высокое место в иерархии символов¹⁷. В разделе «Розы», входящем в «Триптих» из книги стихов «Сог Ardens», как и в «Газелах о Розе», и в элегических двустушиях «Антологии Розы», комбинации слогов с ключевыми *р* и *з* часты и безусловно маркированы.

И в заключение — об одном важном и оригинальном примере анаграммирования у Андрея Белого. Речь идет об одном фрагменте из его поэмы «Первое свидание» (1921), находящемся в третьей («музыкальной») части ее (*Под стук сердец — «в концерт, в концерт»...*). Нет необходимости говорить о виртуозности звуковой инструментальной этой части. До известного момента звуковые характеристики носят, так сказать, бытовой характер, они сугубо профаничны, нему-

¹⁶ Не исключено обнаружение анаграмм и в некоторых других стихотворениях Кузмина. Так, например, в тех же «Осенних озерах» стихотворение с посвящением В. К. Шварсалон (*В е р е*) не раз воспроизводит это имя: *дверь, верно (: мерно), заревого (: Вера* в обратном порядке) и др.

¹⁷ Именно поэтому вызывают известные сомнения нередкие заключения об анаграммах слов не более чем «тематического» характера. Ср. например: *Аринштейн А. М.* Фонологические средства экспрессии в современном русском стихе // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества, I. Вып. 2. 1969, 12 (о зашифрованности слова *похороны* в стихотворении Пастернака «Август»).

зыкальны (*Вот этот вот: он — туп, как... пуп... или: И — шу-шу-шу, и — ша-ша-ша, | И — хвост оторван: антраша... | Багровая профессора и т. п.*) или «предмузыкальны», когда изображается, как музыканты перед концертом настраивают инструменты: *...кто-то лысиной блистая, | Чихает, фраком отлетая, | И продувает свой кларнет... || Возня, переговоры... Скрежет: | И трубный гуд, и нудный зуд — | Так ноет зуб, так нудит блуд... | Кто это там пилит и режет? | Натянуто пустое дно, — | Долдонит бибень барабана, | Как пузо выпуклого жбана: | И тупо, тупо бьет оно... || О невозможные моменты: | Струнят и строят инструменты... Но разрыв этой «профанической длительности», прорыв в иные миры совершается внезапно, сразу:*

Вдруг!..

Весь — мурашки и мороз!

Между ресницами — стрекозы!

В озонных жилах — пламя роз!

В носу — весенние мимозы!

Она пройдет — озарена:

Огней зарней, неопалимой...

Надежда Львовна Зарина

Ее не имя, а — «во-имя!..»

Браслеты — трепетный восторг —

Бросают лепетные слезы;

Во взорах — горный Сведенборг;

Колье — алмазные морозы; <...>

А тайный розовый огонь <...>

Блеснет, как северная даль,

В сквозные веерные речи.

Так, описывается в поэме появление Зариной. Ее имя (или «во-имя») никак не может быть отнесено к числу немотивированных знаков, лишенных собственного смысла и имеющих лишь чисто дистинктивное, классификационное значение. Напротив, оно полно высшего смысла, и, как слава, как «во-имя», оно *озарено* нездешним светом (*...озарена: | Огней зарней...)*¹⁸. Но мотив озаренности, блеска, розового огня, пламени роз (и даже весенних стрекоз и мимоз) сочетается, как

¹⁸ Еще в начале поэмы вводится мистический аспект этой женщины: *Мне блещут очи — очень, очень — | Надежды Львовны Зариной. | Так соглашаясь с Соловьевым, | Провидим Тайную весной: | Он — Сонечку, живую зовом; | Я — Заревую: в Зариной... — и чуть позже дается личный план: Она! ...Мы в ней души не чаем... | Но кто она?.. | ...Не замечаем... | — Скажи, тобой увлечена Надежда Львовна Зарина?.. | — Не знаю я... — Быть может! — А?! — И далее снова о сфере высших смыслов: — Надежда Львов-*

может показаться, несколько неожиданно, с мотивом *мороза* (*мурашки и мороз, алмазные морозы*, ср. *северная даль*). Имя *Зарина* и *мороз* существенно сопряжены в звуковом плане (З-р-н : м-р-з). Их консонантные схемы находятся в отношении почти зеркального отражения (полноте мешает лишь различие в носовых — *н*, *м*), и за образом *Зариной* легко угадывается *Маргарита Кирилловна Морозова*, женщина сыгравшая в жизни молодого *Андрея Белого* очень большую роль. *Зарина* «Первого свидания» оказывается не только в отношении формы имени, но и по сути своей лишь *зеркалом Морозовой*¹⁹. «Материал к биографии» *Белого* и его письма к *М. К. Морозовой* помогают окончательно установить связь между *Зариной* и *Морозовой* и лучше понять некоторые характеристики *Зариной*, принимающие, между прочим, участие в анаграммировании как этого имени, так и имени *Морозовой*²⁰. В биографических материалах, хранящихся в ЦГАЛИ под 1901 г. (январь), *Белый* записывает: «В этот месяц я особенно переживаю музыку... часто посещая концерты и частную оперу»; в феврале: «...важным событием этого месяца — моя встреча с *М. К. М.* на симфоническом концерте во время исполнения бетховенской симфонии; и отсюда мгновенный вихрь переживаний, мной описанный в поэме “Первое свидание”... Метель, музыка, Она (*София Премудрость Вл. Соловьева*), *М. К. М.*, Откровение *Иоанна* — вот лейтмотив этого месяца; они вытесняют из моей души все прочее...»; начинает все покрывать лейтмотив моей мистической любви к *М. К. М.* ... Кроме концертов, я начинаю видеть ее на *Арбате* и в *Денежном переулке* — в часы когда она возвращается домой. Она уже знает меня в лицо...; лейтмотив этого времени — еще не написанная строчка *Блока*, с которой я встречаюсь уже через 7 месяцев: “Я озарен: я жду твоих шагов”. *С. М. Соловьев* часто присоединяется к моим прогулкам... Мы оба —

на *Зарина!* | Как!.. Воплощение *Софии?*.. || — В ней мне пророчески ясна | Судьба священная *России*...

¹⁹ Интересно, что супружеская пара *Михаил Абрамович Морозов* и *Маргарита Кирилловна Морозова* в поэме *Белого* оказались в «familialном» отношении разведены. Она стала *Зариной*, он остался *Морозовым*. Ее озаренности противопоставлен сочный реалистический портрет: *Задушен фраком, толст и розов, | Ладонью хлопнув в переплеск, | Подтопнув, — лысиной Морозов | Надуто лопается в блеск* (со ссылкой на известный портрет *Морозова* работы *Серова*).

²⁰ Эту зависимость можно сформулировать почти математическим образом — два имени, имеющие порознь одну и ту же сферу анаграмматических отражений (реализаций), суть взаимонаграмматичны; верно и обратное заключение о том, что взаимонаграмматичные имена имеют одну и ту же (общую) сферу анаграмматических отражений.

в волнах любви, в волнах *зари*, и это текстуально, потому что время наших прогулок — закат — мы особенно отдаемся вечерней *заре*; а *зори* в эту весну — ...изумительны... Соловьевы знают, что я и Сережа охвачены платонической любовью, и как бы покровительствуют нашему *заревому* состоянию; в совершенно мистическом *озарении* я пишу М. К. М. длинные письма, в которых я посвящаю ее в предмет моего культа...»

В одном из писем к М. К. Морозовой (1901) (Рукописный отдел ГБЛ), есть отрывок, бросающий свет на фамилию *Зарина*: «...*Заревая* грусть, — только она вызвала это письмо... Вы — моя *заря* будущего. В Вас грядущие события. Вы — философия новой эры. Для Вас я отрекся от любви...» (ср. письмо от 26 января 1903 г.: «Тучи снегов заметают границы жизни и смерти, но *заря* моя не угасла...») ²¹. Следовательно, имя *Зарина* не просто анаграмма подлинного имени, но такая, которая имеет собственную смысловую (текстовую и внетекстовую) мотивировку, свой онтологический статус. В таких случаях анаграмма открывает совершенно новые горизонты двух тем — «звук и смысл» и «*Dichtung und Wahrheit*», и следовательно, призывает исследователей к новым усилиям ²².

²¹ См.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М., 1966, 622—623 (примечания). О М. К. Морозовой Белый писал в своей мемуарной прозе. Во Второй (Драматической) «Симфонии» она изображена как Сказка.

²² В частности, в области акмеистической анаграммы, о которой отчасти уже писалось, хотя и явно недостаточно. То же можно сказать и об очень интересном с этой точки зрения поэтическом наследии Георгия Иванова, не говоря о ряде русских поэтов более поздних поколений.

РЕФЛЕКСИЯ НАД ИМЕНАМИ СОБСТВЕННЫМИ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ КУЛЬТУРЫ¹

Имена собственные, в отличие от апеллятивов, «хранят презумпцию осмысленности и надежду на ее реализацию — на раскрытие скрытого смысла» [Топоров 2004, 374]. Процесс семантического раскрытия осложнен тем, что имя собственное является носителем *идеосемантики*², включающей основной, этимологический, константный семантический компонент и дополнительный, культурно отчуждаемый, переменный семантический компонент, задающий симпатические и оппозиционные связи имени собственного с другими именами собственными или с не-именами. Зависимость характера идеосемантики от меняющихся во времени и пространстве культурных доминант делает имена собственные ценностным культурным ориентиром и тем самым предметом постоянной, напряженной идеологической и филологической рефлексии. Представленная в разных типах и вариантах культуры, рефлексия над именами собственными позволяет выявить общие ключевые моменты изменения «культы разумения слова» [Шпет 1989, 380].

* * *

В пространстве конфессиональной христианской культуры духовной доминантой являлся вопрос о возможности познания человеком

¹ Данная статья выполнена при финансовой поддержке исследовательского гранта по программе фундаментальных исследований ОИФН РАН, проект «Имя: семантическая аура (синхрония и диахрония)».

² Традиционно считается, что семантика собственных имен — «область неопределенная»: исследователи либо «вообще сомневаются в правомерности выделения семантики в качестве особого аспекта имени собственного», либо «приравнивают семантику имен к семантике тех нарицательных, от которых они образовались», либо «семантику имен собственных переносят на те образы, которые складываются в нашем сознании как определенные денотаты имен», либо полагают, что «основное значение имен собственных в том, что это имена» [Суперанская 1973, 255]. Представляется, что апеллятивы обладают семантикой, которая может быть осложнена идеосемантикой, тогда как собственные имена, как вторичные по отношению к апеллятивам, обладают идеосемантикой. Термин «идеосемантика» был введен В. И. Абаевым, рассматривающим язык как «технику» и как «идеологию»: в рамках его концепции, идеосемантика — сумма познавательных и эмоциональных представлений, в которых отражается сложная внутренняя жизнь слова в его прошлом и настоящем [Абаев 1934].

Бога, о характере отношений человека и Бога. Познавательные интенции были направлены на Слово Бога, явленное в Библейских книгах, поскольку, как утверждал Иоанн Дамаскин, «невозможно сказать что-либо о Боге или вообще подумать что-либо вопреки тому, что по божескому определению объявлено нам или сказано и открыто божественными изречениями и Ветхого, и Нового Завета» [Иоанн Дамаскин 1894, 4].

В разрешении основополагающего вопроса христианства восточнохристианская богословская традиция, представленная сочинениями Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского, Дионисия Ареопагита, Феодора Студита, Иоанна Дамаскина, Григория Паламы, исходила из разделения божественной *сущности* и божественных *«действий»* («энергий») и утверждала идею непознаваемости Бога в его сущности, но познаваемости Бога в Его «действиях» — в его проявлениях в тварном мире. Так, согласно Василию Великому, «мы знаем Бога нашего по Его энергиям, но не претендуем на то, что можем приблизиться к Его сущности, ибо энергии Его нисходят к нам, сущность же Его остается недоступной» (цит. по: [Иларион 2002, 145]). Обращаясь к проблеме познаваемости Бога, богословы обращались тем самым и к проблеме *именуемости* Бога, ибо если Бог непознаваем в своей сущности, то он и неименуем в своей сущности, если же Бог познаваем в своих действиях, то он и именуем в своих действиях (подробно о богословии имени см.: [Иларион 2002]). Так, согласно Григорию Нисскому, Бог «получает наименование от действий, которые касаются нашей жизни», равным образом, согласно Дионисию Ареопагиту, «имена Божии описывают не божественную сущность, а исхождения Бога вовне», (цит. по: [Иларион 2002, 146]), т. е. имена Бога являются словесным символом божественной реальности.

В данном познавательном контексте интерпретировалось и имя *Иисус*: «действие» Бога Сына в тварном мире ознаменовало новый этап во взаимоотношениях человека с Богом, ибо Бог предстал как сила спасительная, спасающая людей от их грехов. Богословская рефлексия была направлена на выявление, с одной стороны, прообразовательного смысла имени *Иисус*, с другой стороны, на особый характер употребления этого имени применительно к Иисусу Христу по сравнению с другими лицами Библии. Итогом размышлений явилось утверждение о том, что имя *Иисус* применительно к Иисусу Христу не равно этому же имени применительно к какому бы то ни было другому лицу, поскольку, будучи идентичны по звучанию, эти имена не идентичны по семантической нагрузке. Так, по мысли Феодора Студита, «данное новорожденному Младенцу, согласно предсказанию, имя Иисус, имеющее значение Спасителя, есть показание Его

божественной природы... Пусть никто из богоборцев не пустословит, говоря, будто оно, как сходное с именем Иисуса Навина, дано не Богу Слову, но человеку, имеющему сходство с тем (Навином). Ибо хотя многие называются господами, но они не по природе таковы, равно как и богами называются, но также не по природе: по природе только один Господь и один Бог истинный. Подобно сему и многие носят имя Иисус, но один Спаситель всех — Иисус Христос» (цит. по: [Иларион 2002, 141]). Таким образом, имя *Иисус* становится именем Бога, только будучи отнесено к Иисусу Христу, т. е. будучи наделено особой идеосемантикой. Важность рефлексии над божественными именами определялась также и тем, что эти имена являлись объектами молитвенного обращения, представляли молитву как путь возведения человека к Богу: человек обращается, призывает, а Бог слышит в этом призыве свое имя.

Принятое в восточнохристианской традиции разделение понятий *сущности* и *действий* имело ключевое значение и для понимания принципа именования людей в библейской истории: как и имена Бога, собственные имена людей никоим образом не обозначают и не описывают сущности, но лишь указывают на основные действия. Так, согласно Василию Великому, «именования являются обозначениями не сущностей, а тех отличительных свойств, которые они в каждом отдельном случае обозначают» (цит. по: [Иларион 2002, 81]). Именование человека предстает как наделение судьбой, а переименование человека — как перемена судьбы, перемена действий человека, отражающаяся на всем строе духовной жизни. Переименование имеет также прообразовательную силу, соединяя Ветхий и Новый Завет: Бог дает новые имена Авраму, Саре и Иакову, Иисус дает новые имена Симону, Иакову и Иоанну, т. е., согласно Иоанну Златоусту, «показывает, что Он Тот Самый, Кто и Ветхий Завет дал и тогда имена переменял» (цит. по: [Иларион 2002, 40]). В мире Библии именование и переименование осуществляется либо самим Богом, либо человеком, который тем самым становится причастным исходному божественному творению.

Являясь вербальным выражением действий человека, имя в библейской картине мира может указывать либо на обстоятельства рождения его носителя, либо на обстоятельства его будущей жизни. При этом основной, этимологический, семантический компонент имени задает лишь определяющую точку на линии жизни, тогда как дополнительные, символические, семантические компоненты имени позволяют составить целостное представление о конкретных носителях одного и того же имени, т. е. позволяют решить проблему тезоименности.

Таким образом, библейские имена, определяющие характер антропонимического репертуара христианской культуры, предстают как

духовные функции, позволяющие приблизиться к познанию Бога, к познанию отношений человека и Бога, к пониманию места каждого человека в тварном мире, заданном Богом.

На раскрытие, сохранение и трансляцию идеосемантики библейских собственных имен и тем самым на определение функционального статуса носителей этих имен была направлена филологическая рефлексия, кодифицированная в экзегетических словарях и грамматиках, целью которых было «**стѣя писання со вниманіем прохѡдити**». Объединенные интерпретационной стратегией, лингвистические сочинения разных жанров различались интерпретационной тактикой — способом выражения идеосемантики имен. Словари демонстрировали открытую идеосемантическую интерпретацию, представляя перечни собственных имен, каждое из которых «толковалось», т. е. характеризовалось, с точки зрения исходного и/или приобретаемого значения. Грамматики же демонстрировали скрытую идеосемантическую интерпретацию, представляя имена как системы, непосредственно мотивированные грамматическим потенциалом имен как языковых единиц и лишь опосредованно мотивированные идеосемантикой.

В качестве примера экзегетических филологических сочинений могут быть рассмотрены славянские словари и грамматики, получившие широкое распространение в XVI—XVII вв. в культурно-языковом пространстве *Slavia Orthodoxa*: в центре — в Московской Руси, сохранявшей «чистоту» веры и церковнославянского языка, и в пограничье — в Юго-Западной Руси, стремившейся защитить «чистоту» веры и «чистоту» церковнославянского языка, противопоставленного «простой мове».

В Московской Руси филологическая рефлексия находила выражение в анонимных рукописных сборниках, содержащих статьи лексикографического, орфографического и грамматического характера, материал которых представлял опыт греко-славянской богословской и филологической экзегетики, а также славянской переводческой практики. К числу таких учебно-нормативных сочинений, материал которых подавался не от «своеумия», а «от добре вѣдущих писанія» — Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Григория Нисского, Ефрема Сирина, Иоанна Дамаскина, Иоанна Экзарха Болгарского, Максима Грека, относится и Сборник РНБ О. XVI.1 (см. подробно: [Ковтун 1989]), в состав которого входят:

— словарь (азбуковник) — **Кни́га глѣмая алфавѣтъ содержа́щая в себѣ то́кованіе неудо́бразумевае́мыхъ речен, иже обрѣта́ются во стѣхъ кни́гахъ словенскаго языка́ ино́странными гла́нни положены** (изд. [Ковтун 1989]);

— орфографический трактат — **Сила соуществѣ книжнаго писма** (изд. [Ягич 1896]);

— грамматический трактат — **Препѣнаго і вѣноснаго дѣца нашего Іоанна Дамаскина сказаніе ѡ осми частехъ слѣва по вопросомъ Свѣты** (изд. Ягич 1896).

В Юго-Западной Руси филологическую рефлексию, освоившую греко-латинскую филологическую традицию, представляли и анонимные рукописные, и авторские печатные лингвистические сочинения учебного и нормативного характера:

— рукописный словарь **Лексисъ съ толкованіемъ словенскіхъ мовъ просто** (изд. [Старобеларускія лексиконы 1992]);

— печатные словарь и грамматика Лаврентия Зизания — **Лексис, сиречь реченія, вѣкратѣце събранны. И из славенскаго языка на просты рускіи дїялектъ истолкованы** (изд. [Старобеларускія лексиконы 1992]), **Грамматика Словенска** (изд. [Зизаний 1596]);

— печатная грамматика Мелетия Смотрицкого — **Грамматіки Славенскіи правільное Сѣнтагма** (изд. [Смотрицкий 1619]).

В славянских лингвистических сочинениях, адресатом которых был «православнын читатель, хотян навькнѣти вѣжественная писаніа», библейские имена характеризовались с точки зрения происхождения, поскольку имена «во стѣхъ книгахъ словенского языка... обрѣтаются евренски, і нна латиньски, і ельиньски», с точки зрения правописания, поскольку многие имена «во стѣхъ книгахъ ... написаны неискѣсно», и с точки зрения значения, поскольку многие имена «криво и развращенно толкѣют» [Ковтун 1989, 30, 31, 34, 55].

В центре филологического внимания славянских книжников были «имена господня, еже обретаемы в святыхъ книгахъ от греческаго языка, и от еврейскаго, и от словенскаго» [Ковтун 1989, 24]. Функциональные различия словарей проявились в характере толкования-перевода божественных имен: в московском словаре перевод был представлен как перевод с еврейского на церковнославянский, а в юго-западнорусских словарях — как перевод с церковнославянского, вобравшего в себя элементы других библейских языков, на «просту мову». В московском словаре приведенные значения поддерживались ссылкой на Библейские книги — на Геннадиевскую Библию 1499 г., из которой составителем азбуковника были почерпнуты глоссы [Там же, 11].

Книга глѣмая алфавитъ...:

ев. **Аданан**, т. Г^сдѣ. [Ковтун 1989, 141],

и. **Савао**, сила (isaia ā) [Там же, 249],

(* *isaia ā* — ссылка на полях на Книгу пророка Исаии 1: 9 [*гъ са-ваоф*], в которой содержится откровение силы и святости Бога).

Лексис, сиречь реченія, въкратъце събранны...:

Аданай, Господь, пан [Старабеларускія лексиконы 1992, 21].

Лексисъ съ толкованіемъ словенскіхъ мовъ просто:

Аданай, Господь [Там же, 6],

Ваваофъ, силы [Там же, 17].

В отношении имени *Иисус* рефлексия славянских книжников была направлена на демонстрацию особой идеосемантики и особого характера употребления этого имени применительно к Богу Сыну. В московском словаре имя *Иисус* как имя Бога Сына получало исходную семантическую характеристику и было представлено как самостоятельное имя, а имя Иисус как имя человека было представлено в именной формуле, раскрывающей дополнительный семантический компонент имени и указывающей на конкретного носителя имени.

Книга глѣмая алфавитъ...:

ісѣ, *іс* имя е' евренско, а толкується *ісѣ спѣ* [Ковтун 1989, 195],

ісѣ наввинъ, т. *спѣ* мирнын [Там же, 201],

(* *навва*, мирнын — Там же, 231).

В юго-западнорусском словаре толкование имени *Иисус* включало как исходную, так и дополнительную, символическую, характеристику, что позволяло относить это имя только к Богу Сыну.

Лексисъ съ толкованіемъ словенскіхъ мовъ просто:

Исусъ, святъ, спасъ [Старабеларускія лексиконы 1992, 11].

Словарная статья «Иисус» во всех словарях опосредовано соотносилась со статьей «Христос», поскольку именная формула «Иисус Христос» выражала суть христианства.

Книга глѣмая алфавитъ...:

хсѣ, помазанникъ, хрѣсти глѣются царне, іерее, мазаху бо ся стымъ масло, от рога на глѣву изливаету, глѣт же ся гъ хс, еже и црѣ, яко іерен, принесе во ся са жертва за ны, помаза во ся и тои в ресноту истиннымъ масло стго дха дѣнствова, кто во инъ имѣ дхъ, яко гъ, во стымъ убо блгть стго дха дѣнствова, во хѣ же не дѣнствова блгть дха, но хс гъ со дхо единосущенъ, истинною содѣя чудеса. (ма* а то'ковое) [Ковтун 1989, 273],

(* ма^а а то^{ковое} — ссылка на полях на Толковое Евангелие Феофилакта Болгарского).

Лексис, сиречь реченія, въкратъце събранны...:

Христосъ, месія, помазанецъ [Старабеларускія лексиконы 1992, 41].

Лексисъ съ толкованіемъ словенскіхъ мовъ просто:

Христосъ, помазанецъ [Там же, 20].

При передаче имени *Иисус* на письме идеосемантические различия выражались в написании этого имени под титулом и без титула, поскольку действовало орфографическое правило — «что покрыто пишется, то с^{то}» (см. подробно: [Успенский 2002, 314—315]):

Сіла соўцествѣ книжнаго писма:

Іса сѣа вѣіа і сѣа і содѣтелѣ мїрѣ і гѣа всемѣ по все^а по^а в^і зметомъ пишї. Ісѣса сѣна нѣввина, і исѣса сѣрахова і йны исѣсы складо^а пишї [Ягич 1896, 423],

Грамматїкї Славѣнскїа правнано Сѣнтагма:

Ѡ Тїтлѣ и Ѡ Словотїтлѣ...

Оѣпотреблѣемѣ ѡбѣ Ѡ Каллїграфѣ вѣваіо^т / ѣ самыѣ то^{чїю} именеѣхъ Бѡжїа, и Бѡжїей чѣсти слѣжащїхъ: іакѡ, Гѣдѣ / Бѣгѣ / Ѡцѣ / Снѣ / Дѣхѣ С: Ісѣ / хсѣ / Спсѣ / двѣ / чѣтаѣ / Бѣа / Мрїа / Црковѣ / Сѣгліе, Слнцѣ прѣвное хсѣ: и про^а [Смотрицкий 1619, л. 19 об.].

В юго-западнорусских грамматиках, направленных не только на понимание воспроизводимых императивных текстов, но и на порождение новых текстов, особое внимание уделялось грамматическим параметрам имени *Иисус*. Так, в грамматике Смотрицкого приводилась нормативная парадигма склонения имени *Иисус* и обсуждалась проблема склоняемости / несклоняемости имени в формуле Иисус Христос:

Грамматїкї Славѣнскїа правнано Сѣнтагма:

Ісѣсѣ / пречѣстное хѣа Гѣда и мѣ / ѡвогда скланѣетѣ правнаноѣ,
Ісѣ, Ісѣа, Ісѣѣ / илї Ісѣови, Ісѣа, Ісѣе, Ісѣомѣ, ѡ Ісѣѣ, сѣпсїтелномѣ именѣ
хсѣ, припрѣжено / пребывѣетѣ иногда нескланѣемо іакѡ / Именѣ:
Ісѣ хсѣ, Ро^а: Ісѣ хѣа, Да^т: Ісѣ хсѣ, Ви^а: Ісѣ хѣа, Зѣв^а: ѡ Ісѣ хѣе, Тѣво^а: Ісѣ хѣомѣ,
Сѣка^а: ѡ Ісѣ хѣѣ [Смотрицкий 1619, л. 56 об.].

Необходимость «толкования имен члѣских», наряду с толкованием божественных имен, объяснялась славянскими книжниками как необходимость понимания Библии («всѣякъ бгочтѣивын всюю силою, елико мощно, да понудитсѣ стѣя писанія со внимание^м прохѣдѣти и снѣ толкованія навѣкнѣти...»), понимания литургии («стѣхъ имени на то^квание^м в се^м алфавите вписахо^м, дабы разумни намъ словяно^м были, иже древними стѣими о^тцы канонотворцы в тропарехъ и кондакохъ воспеваемы^м о^т нихъ стѣмъ тезонмянныя похвалы...»), «небо достѣнитъ кому дерзнѣти на составленіе тропаря или канона, аще не преже зело умъ свои углубитъ во стѣхъ писаніихъ ... і тезонменитства имен навѣкнетъ»), понимания значения имен, получаемых при крещении («по имени нареченнаго днѣ стѣго, на него же память родимся или крѣтим, и сея ради вины намъ словяно^м і неудобъ вѣдома нѣтъ оная своя нам имена ... понеже бо стѣхъ имена во святцехъ не единого языка рѣчию положены, но различными языки...») [Ковтун 1989, 90, 157—159]), что позволит решить главную для верующих задачу — созидать жизнь по Слову Бога.

Приступая к интерпретации библейских имен, славянские книжники раскрывали общий древний принцип именования людей, представленный и в Библии, — именование по действиям людей: «Преже закона и в законе, нѣцыи же и по бгѣодати, дре^внихъ родовъ чѣловѣцы даяху дѣте^м свои^м имена, яко^ж о^тць и м^ти восхоще^т, ли о^т образа о^трочате, ли о^т времени, ли о^т вещи, или о^т при^чя ... по прил^чаю: сарра жена авраамля до девятидеся^т лѣ^т неплоды бѣ и в старости, о^т бгѣ слышавши родити снѣ, і восмеяся, глѣ: смѣхъ мнѣ сотвори гѣ, и, рож^ьши сына, нарече имя ем^у исаакъ, а по р^уски смѣхъ или радость...» [Ковтун 1989, 156—157].

Словари, демонстрировавшие открытую идеосемантическую интерпретацию библейских имен, представляли свернутый и развернутый способ толкования, т. е. либо констатацию значений, либо объяснение механизма порождения значений и тем самым объяснение действий носителя имени. Так, например, в московском азбуковнике свернутое и развернутое толкование получали еврейские библейские имена с элементом *-ил(ь)* («бог»):

Книга глѣмая алфавитъ...:

иоиль. т. храмъ бжнїи или любовь бжнїя [Там же, 201]

незекниль. т. держава бжнїя [Там же, 201]

ев. гавриниль, чкѣ бгѣ, поне^ж бгѣ восхотѣ члкъ быти, того ради и к девицы посланом^у архангел^у имя гавриниль, еже то^кчетсѣ члкъ бгѣ, по еврейски во гаври, а по р^уски члкъ, по евренски иль, а по р^уски бгѣ [Там же, 176].

Приведенные значения могли поддерживаться ссылками на книжные источники — библейские и экзегетические тексты:

Кни́га глѣмая алфави́тъ...:

моавъ, снѣ бѣ дщери лотовѣ волшина, его* зачатъ оѣ оца своего, тѣмъ родшенся оѣ колѣна моавова моавите именуѣются, моавъ бо токуѣтся оѣцъ, сего ради моавити толкуѣются изо оца языцы (Бытя псаѣпв) [Там же, 225—226].

(* Бытя псаѣпв — на полях ссылка на книгу Бытия 19: 37 [ГБ: прозва ѣма ѣмѣ мшавъ], где говорится о Моаве, родившемся от кровосмешения между Лотом и его старшей дочерью, и ссылка на Псалтырь 82: 7 [ГБ: мшавъ и агармне], где говорится о названных по его имени моавитянах).

ри. сергие, равъ (цѣр риѣскои апѣлъ мѣ) [Там же, 254]

(* цѣр риѣскои апѣлъ мѣ — на полях ссылки на Апостол (32 зачало) и на хронографический текст — Царь римский, т. е. прямое указание на Сергия Павла, римского проконсула Кипра, которого Павел и Варнава обратили в христианство).

Особо следует отметить неперенные для любого азбуковника отсылки к словам Максима Грека при отсутствии указания на использование статей из словаря Максима Грека **Толкованіе именамъ по алфавитѣ**, что свидетельствует о применении принципа анонимности не только в отношении самого словаря, но и в отношении словарных источников [Там же, 33]:

Толкованіе именамъ по алфавитѣ	Кни́га глѣмая алфави́тъ...:
мелхиседекъ. сирьскаа пословица, а толкуѣтся ѣцѣръ, правдѣ, мелхи бо ѣцѣръ, по ниѣ, а седекъ, правда [Ковтун 1975, 324]	ѣв. мелхиседекъ, ѣцѣръ правды маѣ греѣ кѣ [Ковтун 1989, 227]

Принципиально экзегетический характер словарей в христианской культуре мотивировал необходимость интерпретации собственных имен не только с точки зрения основного, этимологического, семантического компонента, но и с точки зрения дополнительных, символических, семантических компонентов, заданных библейскими, литургическими и богословскими текстами. Так, например, в московском азбуковнике толкование имени **Марія** демонстрирует опыт богослужебного и богословского «освоения» собственных имен:

Кни́га глѣмая алфави́тъ...:

мрѣа, г҃жа, или владу́щия, или молебница [Ковтун 1989, 228].

(* Толкование имени «считывается» с разных гимнографических текстов, включающих формулы-обращения **госпоже, владычице**, прежде всего с Октоиха, автором которого считался Иоанн Дамаскин: **прими милостивно молебницу мѣрь свою за ны**. Кроме того, толкование имени в словаре соотносится с толкованием, представленным в богословском сочинении Иоанна Дамаскина «Точное изложение православной веры», которое было известно в сокращенном варианте славянам уже в X в. в переводе Иоанна Экзарха Болгарского, а в середине XIV в. было полностью переведено на церковнославянский язык³ [см. подробно: Keipert 1999]. В Богословском трактате говорится о том, что «Благодать, ибо это значит в переводе слово Анна, рождает Госпожу, ибо это обозначает имя Марии, потому что Она истинно сделалась Госпожою всех тварей, ставши Матерью Творца», она «поистине Богородица и Госпожа, владычествующая над всеми тварями» [Иоанн Дамаскин 1894, 228, 230]).

Особое внимание книжники уделяли именам, включенным в процесс наделения человека вторым именем или в процесс переименования, т. е. именам, образующим семантическую схему «имя — благодатное имя».

Так, московский азбуковник представлял имя **Иаков** в перечне имен дважды — как самостоятельное имя и как компонент семантической схемы **Иаков — Израиль**.

Кни́га глѣмая алфави́тъ...:

іако^в т. лєсть или о^трокъ вжїи, іли послѣ^аніи [Ковтун 1989, 201], израиль, Іаковъ, снѣ исааковъ, внукъ авраамль, во^звращаяся о^т лавана, тєстѣя своего, и, пришѣ^а на бро^а княжѣовъ, преведе все свое, и боряше с нимъ мѣ^ж до ѹтра, и рече емѹ: пѹсти мя, рече же емѹ іаковъ: не пѹщѹ, аще не бл^ввши мя, и рече емѹ аг҃лъ: что ти є^ть имя? о^н же рече: іаковъ, рече^ж емѹ: о^тселе не прозо-

³ См. ссылки на сочинения Иоанна Дамаскина в московском и юго-западно-русском словарях: «бытнє. выгїє є^ть, еже о^т б҃га первое сотворенне, сего ради и зданіє выгїя глєтєся, а не ро^дство, ро^дство же о^т сѹда смєрти прєстѹплєннѣ радн... іо^н дама^а ла» (Кни́га глѣмая алфави́тъ — [Ковтун 1989, 161]), «ходотай, посредникъ, єдначѣ. Яко Дамаскинъ пишєтъ о Христє: ходотай Богѹ и чолєкомѣ выст, Христє Боже, которы нас з Богомѣ єдинѣ, раз навеки поєднал, ангєл, направлєннѣ Бога Отца сєдит, о^т всех покланѣемѹх и славимѹх сѣ Отцемѣ и Святѹм Дѹхом» (Зизаннї Лєксис, сирєчь рєчєніѣ, вѣкратѣцє сѣвранны... — [Старабєларускіѣ лєксиконѹ 1992, 41]).

вется имя твое яковъ, но будѣт ѿмя твое израиль. и отътоле яко нача нарицати израиль, того ради вси, рожьашенса отъ колѣна его, израилтяне наричютсѣ, токуе же ся израиль зряи бѣга ѹмъ или видѣние бжїе, евренски бо изра, а по руски видяи, по евренски иль, о по словенски бѣтъ (Там же, 195—196).

(* Толкование имени *Иаков* отражает обстоятельства рождения Иакова, так как он родился вторым, т. е. последним, держась за пяту брата своего Исава — Быт. 25: 26, и обстоятельства получения права первородства и благословения отца — Быт. 27: 26. Обстоятельства встречи Иакова с Богом переводят имя в схему *Иаков — Израиль*: Иаков получает второе имя после того, как боролся с Богом и Бог его благословил. При этом интерпретация имени *Израиль* включает не только объяснения значения имени, но и развернутую цитату из книги Бытия 32: 24—28. Представленное толкование имени *Иаков* и введение имени в семантическую схему *Иаков — Израиль* позволяло связывать это имя только с одним из его носителей — патриархом, праотцом израилтян, демонстрируя тем самым его «базовую» позицию в библейской картине мира.)

Сопоставление толкований собственных имен, представленных в московском и юго-западнорусских словарях, позволяет также выявить определенные лексические и словообразовательные различия церковнославянского языка и «простой мовы»:

Кни́га глѣмая алфави́тъ...

Лекси́съ съ толкованіемъ словенскихъ мовъ просто

Євренски...

авраамъ, прѣхоуникъ

Авраамъ, прѣходень

мелхиседекъ, црѣ правды

мелхиседекъ, король правды

Гречески...

андроникъ, мужепобедитель

андроникъ, мужем победитель

агафон, блгъ

агафон, благъ, добры(й)

[Ковтун 1989, 158, 159, 227]

[Старабеларускія лексіконы 1992: 6, 7, 13]

Грамматические сочинения демонстрировали скрытую идеосемантическую интерпретацию собственных имен посредством построения именных систем, т. е. посредством установления между именами определенных симпатических связей, позволяющих «считывать» идеосемантику имен (см. также: [Запольская 2002]).

Так, в грамматическом трактате *О ѡсмихъ частѣхъ слова* базовыми именами собственными являлись имена *Петр* и *Павел*, которые представлены и в сокращенной, и в полной редакции трактата:

— краткая редакция — Прпчбнаго ꙗ бгѡноснаго дѣца нашего Іоанна Дамаскина сказаніе ѡ ѡсми частехъ слѡва по вопросомъ *Ѡвѣты*:

Вопроꙋ. Что ѣсть ѡма;

Ѡвѣт. Іавлаѣт же сице мѡжьско ѡма. бгъ оцъ снъ дхъ стъ, гдъ аггелъ, чакъ, петръ, павелъ, воздхъ, вѣтръ, мѣсацъ, свѣтъ, ꙗ елика симъ подобна [Ягич 1896, 471];

— полная редакция — *Сѡго Іоанна Дамаскина ѡ ѡсмихъ частѣхъ слова...*

— *Ѡма...* ѡмать подлежащее сѡщество... сице мѡжьское ѡма. бгъ *Ѡцъ снъ, дхъ стъ, гъ, агглъ, чакъ, Петръ, Павелъ, воздхъ, вѣтръ, мѣсацъ, свѣтъ, ꙗ елика симъ подобна.*

— *Ѡ* единой части слова состоитса... *Петръ, Павелъ...*

— *Петръ оуѡчаше, Павелъ посылаше, Матѡен блговѣствоваше ꙗ сѡ яви дѣйство мимошедшаго времени. егда же ли глетъ Петръ оуѡчитъ, Павелъ посылаетъ, Матѡен блговѣствуетъ, сѡ яви дѣйство настоѡщаго времени* [Там же, 47—50].

Выбор имен *Петр* и *Павел* был мотивирован интертекстуальными связями грамматического трактата с богословским сочинением Иоанна Дамаскина «Точное изложение православной веры», отсылки к которому представлены и в словарях [Keipert 1999]. Имена *Петр* и *Павел* употреблены в 8 и в 48 главах богословского трактата в контексте размышлений Иоанна Дамаскина о понятиях «сущность» («естество») и «ипостась» («лицо»): Петр и Павел являют две ипостаси, но имеют одно общее естество. Непосредственной репликой грамматического трактата на богословский трактат является разделение имен на два разряда — *ѡбща всемоу ествѣ ꙗ сѡбное же съставомъ*⁴:

«Точное изложение православной веры» Иоанна Дамаскина
ѡ ѡсмихъ частѣхъ слова

⁴ Традиционное представление о разделении имен на собственные и нарицательные опровергается примерами имен среднего рода: «въ срѣднем же ѡмени ѡбще всемоу ествѣ ѡма е сѡщество, сѡбное же съставомъ нѡво, дрѣвъ, желѣзо» [Ягич 1896, 48].

ꙗко оубо ино кѣ соущество и соуть же въ именехъ
 ино съставъ, многаши рѣхомъ. и другѣ раздѣленіи... ѡва оубо
 И ꙗко оубо соущество шещи и имена ꙗвлютъся ѡбща всемоу
 шездоржнн видѣ єдиновидннхъ ествѣ, ѡва же собна кдемоуждо
 съставъ, назнаменуетъ. ꙗкоже. съставоу, ꙗко се в моужскомъ
 же. бѣ. члвкъ. съставъ же имени въсемоу ествѣ ѡбще има
 непрѣсѣкомое ꙗвляеть. срѣчь. ѣсть члкъ, собно же съставомъ
 шца. сна. дха стго. петра. Пѣтръ, Павелъ...
 павла. [Ягич 1896, 48]

[Weiher 1987, 296]

В тексте самого грамматического трактата имена *Петр* и *Павел*, а также имя *Матфей* формировали особую систему, позволяющую актуализировать идею функционального различия апостольских миссий:

Петръ оучаше (*благодатная сила нового имени Симон > Петр (Кифа) определила наивысшую миссию Петра: «собрание» Церкви и передачу истинного правила веры, т. е. обретение права юрисдикции и вынесения учительных решений — Мф. 16: 18—19);

Павелъ посылаше (*данный Богом «завет», побудивший Савла принять имя Павел, определил его особую миссию: будучи призван в апокалиптическом видении Воскресшего Христа, Павел обладал особым разумением тайны Христа, которую он был призван передавать язычникам посредством посланий — Гал. 1: 16; Кор. 9: 1, 15: 1);

Матѣен блгвѣствоваше (*особое призвание Матфея, «переименованного» из Левия, определялось тем, что, сопутствуя Иисусу, он делал записи изречений Иисуса, что позволило ему стать автором первого из четырех канонических Евангелий, написанного в Палестине на арамейском языке, а затем переведенного на греческий язык).

Представленная в отдельных списках замена имени *Матфей* на имя *Лука* также подтверждает симпатическую связь имен: особое призвание Луки объяснялось тем, что Богородица сама поведала ему о рождении Иисуса, что позволило Луке стать автором Евангелия, будучи же спутником апостола Павла в миссионерских странствиях, Лука написал Деяния Апостолов. Взаимозаменяемые по спискам трактата имена Матфей и Лука также могут объясняться влиянием сочинения Дамаскина, поскольку там говорится, что евангелисты Матфей и Лука показали, что Иосиф происходит от Давидова племени, но Матфей производит Иосифа от Давида через Соломона, Лука же — через Нафана [Иоанн Дамаскин, 1894, 227, гл. 87].

Грамматика Зизания представляла систему собственных имен, включающую четыре имени — *Іаковъ. Іліа. Анна. Маріа:*

Что́ ѣсть и́мѧ собственное, ѿже еди́ной то́кмѡ вещи слы́чается. ꙗ́ко, ꙗ́ковъ. Иліа. Анна. Маріа [Зизаний 1596, л. 20].

Данные имена, рассматриваемые как система, могли демонстрировать разные типологические схемы, актуализировавшие связь Ветхого и Нового Заветов, т. е. идею прообразования, идеально-смыслового предвосхищения более поздних событий в более ранних:

Іаковъ — **Иліа** (* возможна актуализация идеи духовного возрождения, достижения Царства небесного и идеи вознесения: вознесение Христа — сон Иакова о небесной лестнице — Христос, как добрый пастырь, несет заблудшую овцу на небо — вознесение (восхищение) Илии; Быт. 28: 12—13, 4 Цар. 2: 11, Лк. 24: 51).

Анна — **Маріа** (* возможна актуализация идеи «величания» Бога: «псалом хваления» Анны, матери пророка и судьи Самуила, возблагодарившей Бога за рождение сына, явился прообразом «гимна величания» Марии, Матери Иисуса — Лк. 1: 46—55),

Іаковъ — **Маріа** (* возможна актуализация идеи соединения божественной и человеческой природы, поскольку видение Иаковом во сне лестницы, соединяющей небо и землю, рассматривается как прообраз Богородицы: одним концом лестница стоит на земле, а другим упирается в небо, подобно Богородице, соединившей земную человеческую природу с Богом, см. подробно: [Кравецкий 1996, 88]).

Таким образом, в пространстве конфессиональной культуры идеосемантика собственных имен имела богословское измерение, которое кодифицировалось экзегетическими метатекстами.

Смена конфессиональной культуры секулярной мотивировала новые познавательные модели: познавательные интенции обратились на человека и на реальный мир в его социальном, культурном и бытовом проявлениях. Изменение общего направления рефлексии привело к изменению представлений об имени собственном как опознавательном знаке человека. Суть изменений заключалась, во-первых, в деактуализации основного, этимологического, семантического компонента имени, выражавшего отношение Бога к человеку, и, во-вторых, в перемене актуализации дополнительного семантического компонента имени, зависящего от идеологических установок времени. Культурно отчуждаемый характер дополнительного семантического компонента имени проявлялся в изменениях симпатических и оппозиционных связей собственных имен, которые кодифицировались нормативными грамматиками.

Примером семантически значимого «движения» имени во времени культуры может быть «движение» имени *Петр*, включенного в антропонимическое поле как церковнославянских, так и русских грамматик, фиксировавших ценностные установки конфессиональной и секулярной культуры.

В рамках конфессиональной культуры имя *Петр* входило в библейский антропонимический репертуар и определяло функциональный статус апостола Петра в библейской истории. Так, обширное библейское антропонимическое поле «Грамматики» Смотрицкого 1619 г. было маркировано двумя именами — *Пётръ* и *Анна*, явленными для презентации собственных имен как особого именного разряда:

Грамматики Славѣнскіи правилое Сѣнтагма:

Собствѣнное имя ѣсть / ѣже собствѣныя и извѣстныя вещи знаменѣтъ, ѡкъ, Пётръ / Анна... (Смотрицкий 1619: л. 20 об.).

Посредством функционального «соположения» этих имен могла актуализироваться идея прославления Христа в духовном и реальном времени:

Петръ — *Анна* (* апостол Петр объявил миссианское прославление Воскресшего Христа и возвестил дар Духа Святого — Деян. 2: 14—36, пророчица Анна славилась в Иерусалимском храме Христа-Младенца и говорила о Нем всем, ожидавшим избавления, — Лк. 2: 38).

Секуляризация культуры, изменение соотношения церковной и государственной власти привели к смене библейского антропонимического репертуара историческим антропонимическим репертуаром, т. е. имена библейских персонажей стали задаваться как имена исторических лиц. Так, антропонимическое поле «Российской грамматики» А. Барсова 1786 г., представлявшей собой наиболее полное описание русского литературного языка XVIII в., также определяли имена *Петр* и *Анна*, однако, поставленные рядом с именами *Иван* и *Карл*, они актуализировали уже идею государственной власти.

Барсов А. А. Российская грамматика:

«Собственныя имена суть тѣ кои означаютъ одно лице, или одну вещь, для различенія оной отъ всѣхъ тогожь рода вещей на пр. *Ивань*, *Анна*, *Петръ*, *Карль*...» [Барсов 1981, 94—95].

Статичность представлений о собственных именах демонстрировало сужение антропонимического поля до одного имени. Так, например, в «Грамматике» Н. И. Греча 1827 г., определившей метаязыковую связь XVIII и XIX вв., иллюстрацией собственных личных имен являлось только имя *Петр*.

Греч Н. И. Практическая русская грамматика:

«Имена существительные собственные, возбуждающая понятие об одном отдельном предмете из целого рода, например *Петр*...» [Греч 1827, 27].

Смена государственного строя в России и изменение характера культуры в рамках секулярного типа культуры мотивировали в XX в. переосмысление идеосемантического статуса собственных имен, что выразилось в смене исторического репертуара собственных имен литературно-художественным репертуаром, задававшим идею преемственности культуры в новых исторических условиях. В нормативных и учебных грамматиках, представлявших разряд собственных имен, семантически амбивалентное имя *Петр* сменялось жесткими идеосемантическими именными формулами. Так, например, в учебных Грамматиках русского языка 1940—1950-х гг., выходявших под редакцией академика Л. В. Щербы, собственные имена иллюстрировались именными формулами «Александр Сергеевич Пушкин, Максим Горький, Илья Муромец» [Щерба 1953, 52].

Дальнейшая демократизация общества и упрощение культурно-ценностных ориентиров мотивировало снижение аксиологии имен, что проявилось в замене литературно-художественного антропонимического репертуара бытовым антропонимическим репертуаром, т. е. деактуализацией не только основного, но и дополнительного семантического компонента имени. Так, антропонимическое поле академической «Русской грамматики» 1980 г. снова включает имя *Петр*, но оно уже представлено в обиходно-фамильярной форме *Петя*, которая указывает на бытовой характер репертуара собственных имен.

Русская грамматика:

«Существительные собственные (или имена собственные) — это такие слова, которые называют индивидуальные предметы, входящие в класс однородных, однако сами по себе не несут какого-либо специального указания на этот класс. Существительные нарицательные (или имена нарицательные) — это такие слова, которые называют предмет по его принадлежности к тому или иному классу; соответственно они обозначают предмет как носитель признаков, свойственных предметам данного класса.

Примечание. Это различие безусловно верно для противопоставления отдельно взятых слов: *Петя* — мальчик, Москва — город... Однако принадлежащий языку ряд собственных имен, присваиваемых или присвоенных предметам одного и того же класса, уже сам по себе сигнализирует о том, каков этот класс, следовательно, какие нарица-

тельные имена стоят за этими именами собственными: *Петя*, Ваня, Гриша, Коля, Витя, Миша... — имена собственные, присваиваемые мужчинам, мальчикам...» [Русская грамматика 1980, 460].

Таким образом, изменяя идеосемантику в пространстве и времени культуры, собственные имена перестали связываться с духовными и тварными «действиями» человека, становясь обыденным опознавательным знаком человека, состоящим из компонентов Имя — (Отчество) — Фамилия. Зафиксированные метатекстами конфессиональной и секулярной культуры изменения идеосемантики собственных имен, являющихся ценностными культурными ориентирами, свидетельствуют об изменении типа и характера культуры и позволяют глубже понять, почему собственные имена обладают в истории и в культуре своеобразной «властью ключей», без которой нет «пути ни к «лицу», ни к «бытию» [Топоров 2004, 378].

Литература

- Абаев 1934 — *Абаев В. И.* Язык как идеология и язык как техника // Язык и мышление. М.; Л., 1934.
- Барсов 1981 — *Барсов А. А.* Российская грамматика. М., 1981.
- Греч 1827 — *Греч Н. И.* Практическая русская грамматика. СПб., 1827.
- Запольская 2002 — *Запольская Н. Н.* Грамматика и теология: проблема библейского антропонимического пространства // Славяноведение. 2002. № 1.
- Иоанн Дамаскин 1894 — Точное изложение православной веры: Творение св. Иоанна Дамаскина / С греч. пер., снабдил пер. прим. и указ. Александр Бронзов. СПб., 1894.
- Иларион 2002 — *Иларион* (Алфеев), *епископ.* Священная тайна Церкви. Введение в историю и проблематику имяславских споров. Т. 1. СПб., 2002.
- Зизаний 1596 — *Зизаний Лаврентий* Грамматика Словенска. Вилно, 1596 (Переиздано: Киев, 1980).
- Ковтун 1975 — *Ковтун Л. С.* Лексикография в Московской Руси XVI — начала XVII в. Л., 1975.
- Ковтун 1989 — *Ковтун Л. С.* Азбуковники XVI—XVII вв. Л., 1989.
- Кравецкий 1996 — *Кравецкий А. Г.* Опыт словаря литургических символов // Славяноведение. 1996. № 2.
- Русская грамматика 1980 — Русская грамматика. М., 1980.
- Смотрицкий 1619 — *Мелетий Смотрицкий.* Грамматіки Славенскіа правилное Сунтагма. Евю, 1619 (Переиздано: Киев, 1979).
- Старабеларускія лексіконы 1992 — Старабеларускія лексіконы. Мінск, 1992.
- Суперанская 1973 — *Суперанская А. В.* Общая теория имени собственного. М., 1973.

Топоров 2004 — *Топоров В. Н.* Из теоретической ономотологии // *Топоров В. Н.* Исследования по этимологии и семантике. М., 2004. Т. 1. С. 372—379.

Успенский 2002 — *Успенский Б. А.* История русского литературного языка. М., 2002.

Шпет 1989 — *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты // *Шпет Г. Г.* Сочинения. М., 1989.

Щерба 1953 — Грамматика русского языка / Под ред. акад. Л. В. Щербы. М., 1953.

Ягич 1896 — *Ягич И. В.* Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. Берлин, 1896.

Keipert 1999 — Keipert H. Grammatik und Theologie. Zur Objektsprache des slavischen Traktats über die acht Redeteile // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Bd. 58, 1. Heidelberg 1999. S. 19-42.

Weiherr 1987 — Die Dogmatik des Johannes von Damaskus in der kirchenslavischen Übersetzung des 14 Jahrhunderts / Hrsg. von E. Weiherr unter Mitarbeit von E. Keller und H. Miklas. Freiburg. 1987.

РУССКОЕ ГОРЫ ТОЛКУЧИЕ — ДРЕВНЕИСЛАНДСКОЕ HNIT-BJÖRG ‘СТАЛКИВАЮЩИЕСЯ ГОРЫ’¹

Цель настоящей заметки — сопоставление древнеисландского мифологического оронима *Hnit-björg* ‘сталкивающиеся горы’ и выражения *горы толкучии*, репрезентированного в произведениях русского фольклора. Сравнение имени собственного и апеллянта кажется нам вполне оправданным, поскольку специфика мифопоэтического *пот. рг.* заключается в размытости границ между именем собственным и нарицательным, подвижности статуса *пот. рг.* Как показали теоретические исследования Гардинера [Gardiner 1910] и его последователей в области символической логики и семантической философии, свойство «быть именем собственным» не абсолютно, а относительно. Оно определяется сложным сочетанием лингвистических и экстралингвистических факторов. В зависимости от меры проявления «номинационности» существует градация *пот. рг.*, причем наименьшая мотивированность названия обуславливает наибольшую «номинационность». На шкале с полюсами «имя собственное» и «имя нарицательное» *пот. рг.* может занимать различное место, при этом возможны два противоположных явления — десакрализация, демифологизация *пот. рг.* и переход апеллятива в разряд *пот. рг.*

Словосочетание *горы толкучии* и исходная предикативная конструкция *горы сталкиваются* засвидетельствованы в русских духовных стихах — один раз — и многократно в былинах.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу материала, необходимо дать краткую характеристику памятников, в которых они представлены.

По народным духовным стихам XVII — первой половины XVIII в., объединенным в «Голубиной книге» [ГК], можно судить о русской космогонической концепции. Несмотря на то, что этот памятник датируется достаточно поздним периодом и он восходит как к каноническим произведениям — Ветхому и Новому Заветам, отдельным житиям, так и к многочисленным апокрифам, в нем отражены архаичные народные представления об устройстве мира, восходящие к началу XI в., о чем свидетельствует и само название, трактуемое двояко: как книга о глубинах мироздания и как откровения, исходящие от Святого

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 04-04-00251а).

Духа, символизируемого голубем [ГК 1991, 306]. Использовать тексты, находящиеся в русле христианской традиции, для иллюстрации русских мифопоэтических представлений, кажется нам вполне приемлемым по ряду причин.

Во-первых, процесс христианизации Руси, по оценкам специалистов, происходил в течение длительного периода, он растянулся приблизительно на сто лет; введение христианства не вызвало яростного сопротивления, так как его осуществляли не иноземцы-завоеватели, а соотечественники, сопровождавшие греческих священников, к тому же принадлежавшие к высшей ступени социальной иерархии (князья). Судя по всему, новая вера распространялась постепенно и безболезненно.

Во-вторых, некоторые черты языческого мировоззрения создавали возможность для восприятия новой религиозной концепции, в частности, ср. тенденцию к выделению главного бога славянского пантеона — Перуна на фоне гораздо менее разработанных образов остальных богов, а также типичный для языческого периода родовой строй с общинным мировоззрением.

В-третьих, апокрифы², объединяющие различные жития, легенды и сказания, не признанные официальной Церковью, как один из источников духовных стихов, позволяют трактовать интересующие нас тексты как воплощение народного христианства с явными признаками старого культа.

Как правило, в духовных стихах выделяют две страты: к XI—XV вв. относится зарождение сказаний о христианских героях-святых (Егории Храбром, Феодоре Тироне, Димитрии Солунском), получивших название «старших» былинных стихов, и XVI—XX вв. со свойственным для них расширением круга тем, сюжетов и образов (о Рождестве Христовом, страстях Господних, о грешной душе и Страшном суде), вызванных более глубоким проникновением в сущность христианского вероучения.

Что касается русских былин³, то, как отмечают специалисты, «процесс их создания хронологически охватывает очень длинный период,

² Апокрифы сами суть продукт преломления христианства через призму «языческого» мировоззрения, эти тексты уже содержат так называемое «двоеверие», оно же «бытовое» христианство, восточное и западное, представляющее собой переработку христианства в духе народного миропонимания» [цит. по ГК 1991, 16].

³ Русские былины цитируются по классическому изданию А. Ф. Гильфердинга, завоевавшему всеобщее признание специалистов благодаря наиболее полной репрезентации материала, максимальному охвату территорий функ-

начиная с X в. Былины создавались в различных областях феодальной Руси — Киевской, Галицко-Волынской, Ростово-Суздальской, в Новгороде. В XV—XVII вв. занесенные в Московскую область былины подвергаются новым переработкам в соответствии с идеологией новой среды боярской, казаческой и др. Одновременно не прекращается и образование новых песен. Это формирование былевого эпоса нужно считать в основном законченным в XVII в.» [Астахова 1935, 20]. Историческую основу былин составляет неустанное противостояние Киевской Руси набегам кочевников — хазар, печенегов, половцев, татар — и защита торговых отношений от грозящих им опасностей. С точки зрения плана содержания исследователи предполагают, что «древнерусские воинские былины имеют два слоя: один составлен из хвалебных песен в честь князей, другой, более значительный по количеству, возник из недр самой дружины и выдвинул героев богатырей-дружинников <...>» [Там же, 15—16]. В жанровом отношении былины гетерогенны: воинские былины, былины-новеллы, посвященные заморской торговле, былины, функционировавшие среди пилигримов и испытывавшие на себе следы церковной обработки. На основании некоторых свидетельств с большой долей вероятности можно постулировать существование певцов-поэтов, восхвалявших военные подвиги в присутствии князя.

Правомерность сравнения духовных стихов и былин очевидна, поскольку они функционировали в общей среде: как полагают, пение духовных стихов зародилось среди паломников-калик, первоначально непосредственно не связанных с Церковью, а представлявших собой хорошо организованные дружины во главе с предводителем и весьма напоминавшие богатырей, выезжающих в чисто поле померяться силами с противником⁴. Показательно, что «старшие» духовные стихи обнаруживают многочисленные признаки былинного повествования; неслучайно, что один и тот же сюжет может быть включенным как в собрание былин, так и духовных стихов⁵.

Теперь приведем контексты, в которых фигурируют интересующие нас словосочетания и их варианты — *горы толкучии*, *горы потолкучии*, *горушки толкучии*, *горы сталкиваются*, *горы исталкиваются*, *горы расталкиваются*, *горушки сталкиваются*, *горушки расталкиваются*:

дионирования былин, значительному временному отрезку, включившему все произведения данного жанра вплоть до момента публикации, а также доскональным сведениям об исполнителях.

⁴ Ср., например, стих «Сорок калик со каликою», посвященный этой теме.

⁵ Ср. «Сорок калик со каликою».

Святой Егорий поезжаючи, // Святую веру утверждаючи, // Наезжал на горы толкучие: // Гора с горой столкнута — // Ни пройти Егорью, ни проехати. // Егорий святой проглаголывал: // «Вы горы, горы толкучие! // Станьте вы, горы, по-старому. // Поставлю на вас церковь соборную» [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)];

Перва застава великая // — Что ли горушки толкучие. // — Как ростолнутя да горы вместо столнутя, // — Тут ли Дюку не проехати [Дюк 34—37 (ОБ 1894, I, 110)]; К первой заставы прискакивал, // А ростолнутя-то горы, вместо столнутя. // Тыи горушки ростолнулись, // Не поспели вместо столнутя, // Его бурушко проскакивал [Дюк 88—92 (ОБ 1894, I, 111)]; К третьей заставы прискакивал, // Не успели горы вместо столнутя, // Тую заставу проскакивал [Дюк 258—260 (Там же, 116)]; К первой заставы прискакивал. // Не успели горы вместо столнутя, // Тую заставу проскакивал [Дюк 297—299 (Там же, 117)]; Перва застава-то змеи поклевучии, // Друга застава е звери поедучии, // Третья застава-то горушки толкучие [Дюк 24—26 (Там же, II, 128)]; Подъезжает ён ко третьей ко заставы великой, // А и ко тым ко горам потолкучим. // Эты горушки толкучие вместо столкнулись, // Вместо столкнулись оны да поростолкнулись, // Проскочил он промеж горушки толкучие [Дюк 59—63 (Там же, II, 129)]; — Первая та застава великая: // — Стоят там горы толкучие; // Тыи ж как горы врозь ростолкнутя, // — И тогда оне вместо столкнутя, // И тут тебе Дюку не проехати, // И тут тебе молодому живу не бывать [Дюк Степанович 35—40 (Там же, II, 489)]; Приезжает он ко первыя заставы, // Где стоят тут горы толкучие; // Тые ж как горы врозь растолкнулись // И не успели горы вместо столнутя, // Он первую заставу проскакивал [Дюк Степанович 92—96 (Там же, II, 491)]; А первая-то застава есть горы там толкучие: // В другой раз столкнутя, а в другоры истолкнутя, // Тут тебе Дюку не проехати, // Тут тебе молодому живу не быть [Дюк 36—39 (Там же, II, 550)]; Не две горушки вместо столкнулось, // Два богатыря вместо съехалось [Иван Гоудинович 140—141 (Там же, II, 682)].

Беглый обзор исследуемого материала приводит к заключению о приуроченности мотива толкучих гор к определенному контексту, а именно к разным вариантам одной и той же былины о Дюке Степановиче⁶. Не вызывает сомнений и то обстоятельство, что исследуемый

⁶ В былине об Иване Гоудиновиче толкучие горы используются метафорически: с ними сравниваются два богатыря. Ср. такое же использование образа двух гор: И съезжалось два сильние два могучи два богатыря, // Будто две сильние горы вместо скатилосе [Илья Муромец и сын его 74—75 (ОБ 1984, III, 253)].

мотив ассоциируется со стихией **хаоса**: три заставы, среди которых наряду с хтоническими чудовищами — змеями — и *горы толкучии*, на пути богатыря к цели его путешествия, отождествляемой с Киевом как воплощением **космоса**, гармонии и совершенства, воспринимаются в мифопоэтической модели мира как труднопреодолимые препятствия. Расчистка дороги, ее освобождение от этих преград и является главным подвигом героя, уподобляемым сакральному прецеденту — демиургическому акту. Неслучайно, что поездка богатыря осмысливается в рамках оппозиции 'смерть' — 'жизнь': проскакивание через *толкучии горы* символизирует победу жизни над смертью и торжество космоса.

Обратимся к изучению грамматической информации, зафиксированной в русских духовных стихах и былинах. Прежде всего обращает на себя внимание продуктивность **им. пад. мн. ч.** Ср. 16 словоупотреблений *горы толкучии* и *горы сталкиваются* на фоне **им. пад. ед. ч.** (1: *Гора с горой столкнулася* [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)]); **род. пад. ед. ч.** (1: Проскочил он промеж *горушки толкучии* [Дюк 59—63 (ОБ 1894, II, 129)]); **вин. пад. мн. ч.** (1: Наезжал на *горы толкучие* [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)]); **дат. пад. мн. ч.** (Подъезжает ён ко третьейей ко заставы великоей, // А й ко тым ко *горам потолкучим* [Дюк 59—63 (ОБ 1894, II, 129)]). Основная синтаксическая функция словосочетания *горы толкучии* — **подлежащее**, дважды — **обращение** (ср.: Вы *горы, горы толкучие!* // Станьте вы, *горы*, по-старому [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)]); другие функции представлены единичными примерами. Специального упоминания требуют некоторые грамматические особенности, в частности, согласование **мн. ч.** существительного с **ед. ч.** глагола (ср.: Не две *горушки* вместо *столкнулось* [Иван Гоудинович 140 (ОБ 1894, II, 682)]) или использование **ед. ч.** вместо **мн. ч.** (ср.: Проскочил он промеж *горушки толкучии* [Дюк 63 (ОБ 1894, II, 129)]), явно указывающие на восприятие толкучих гор как *одного* объекта, *единого* целого. Максимальная частотность **им. пад. мн. ч.** отнюдь не противоречит этому факту, поскольку имеются веские основания для аналогии между *горали толкучими* и существительными, относящимися к разряду *pluralia tantum* (ср., например, русск. *палаты*), трактуемыми не как совокупность отдельных частей, а как **неделимое** целое. Идея **двуединства** гор толкучих, их **соединения** и **разъединения** постоянно актуализируется в различных контекстах. Ср., например, постоянное употребление *вместо*, а также глагольных форм с противоположными префиксами: Как *ростолнутя* да *горы* **вместо** *столнутя* [Дюк 36 (ОБ 1894, I, 110)]; А *ростолнутя*-то *горы*, **вместо** *столнутя*. // Тыи *горушки* *ростолнулись*, // Не успели **вместо** *столнутя* [Дюк 89—91 (Там же, I, 111)]; Не успели *горы*

вместо *столнуться* [Дюк 259 (Там же, I, 116)]; Эти *горушки толкучи* **вместо** *столкнулись*, // **Вместо** *столкнулись* оны да *поростолкнулись* [Дюк 61—62 (Там же, II, 129)]; — Стоят там *горы толкучи*; // Тыи ж как *горы врозь* *ростолкнутся*, // — И тогда оне **вместо** *столкнутся* [Дюк Степанович 36—38 (Там же, II, 489)]; Где стоят тут *горы толкучи*; // Тые ж как *горы врозь* *растолкнулись* // И не успели *горы* **вместо** *столнуться* [Дюк Степанович 93—95 (Там же, II, 491)];

Что касается *предикатов*, фигурирующих в анализируемом словосочетании, то доминируют с большим отрывом *предикаты* горы как *субъекта*, подразделяющиеся на две неравномерные группы: глаголы, характеризующие поведение субъекта в мифе творения *быть* (1: А первая-то застава *есть* *горы там толкучи* [Дюк 36 (ОБ 1894, II, 550)])⁷, *стоять* (3: Вы *горы, горы толкучие!* // *Станьте* вы, *горы*, по-старому [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)]; *Стоят* там *горы толкучи* [Дюк Степанович 36 (ОБ 1894, II, 489)]; Где *стоят* тут *горы толкучи* [Дюк Степанович 93 (Там же, 491)]), и превосходящий их в количественном отношении глагол *сталкиваться* (20), ср. соответствующий ему *атрибут толкучий* (10). Если *горы толкучи* выступают в роли не *субъекта*, а косвенного *объекта*, то *предикаты* представлены глаголами движения. Ср.: *Проскочил* он промеж *горушки толкучи* [Дюк 59—63 (Там же, 129)]; *Наезжал* на *горы толкучие* [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)]; *Подъезжает* ён ко третьейёй ко заставы великойей, // А й ко тым ко *горам потолкучим* [Дюк 59—63 (ОБ 1894, II, 129)]. Судя по данным русских духовных стихов и былин, идея *движения* в анализируемых контекстах формирует семантическое ядро *предикатов* горы и как *субъекта* (*горы* *сталкиваются* и *расталкиваются*) и как *объекта* (*проезжать* через *горы*). Постоянное перемещение, схождение и расхождение гор и искусное преодоление этой коварной преграды обнаруживают общие черты в структуре содержания деятеля — богатыря — и сферы приложения его усилий — гор — и косвенно свидетельствуют об их изоморфизме. Способность к *движению*, *анализу* и *синтезу* сталкивающихся и расталкивающихся гор указывает на *потенциальные* элементы космоса, а умение субъекта *пройти* через препятствие выводит его на новые горизонты: он приобретает опыт и мудрость и своим поступком укрепляет стабильность мироздания. Таким образом, движение в обоих случаях является средством космоизации вселенной, хотя горы ассоциируются наряду с этим и с

⁷ Ср. аналогичные конструкции с эллипсисом глагола бытия: Первая застава великая // — Что ли *горушки толкучи* [Дюк 34—35 (ОБ 1894, I, 110)]; Первая застава-то змеи поклевуцин, // Друга застава е звери поедучи, // Третья застава-то *горушки толкучи* [Дюк 24—26 (ОБ 1894, II, 128)].

беспорядочными толчками, присущими стихии хаоса, в то время как действия богатыря всецело упорядочены и подчинены стихии космоса. Следовательно, представления о движении оказываются актуальными как в области физических явлений — столкновения гор, — так и в эпистемиологической области (в результате проезда через горы богатырь проходит инициацию и приобретает к высшим знаниям, становится неуязвимым для атаки сил хаоса).

Необходимо сделать небольшое отступление, поскольку факты, зафиксированные в русских духовных стихах и былинах, недвусмысленно указывают на непосредственное отношение толкучих гор к сфере **познания**. Дело в том, что восходящие к фонетически подобным, хотя и этимологически различным корням русск. *толкать*, *толочь* (< праслав. **tylko* : **telkti*) и *толк* (< праслав. **tylkъ*) обнаруживают семантическую аттракцию. Ср. многочисленные примеры⁸: *Толку́ век, а то́лку нет; И толк-э́т есть да не вто́лканъ* *весь*, а также соединение слов *речь*, *слово*, *язык* с глаголами *толкать*, *толочь* (*толочь слова; говоришь, как воду в ступе толчешь* «с импликацией “говорить” = “толочь” и “слово” = “толченное”») [Топоров 1992, 11].

Словосочетание *горы толкучии* и предикативная модель *горы сталкиваются* обнаруживают черты *поэтической* организации, проявляющейся, в частности, в аттракции однокорневых форм, как глагольных (А *ростолнутя*-то *горы*, вместо *столнутя*. // Тыи *горушки* *ростолнулись*, // Не поспели вместо *столнутя* [Дюк 89—91] (ОБ 1894, I, 111)), так и адъективных и глагольных (ср.: Стоят гам *горы толкучии*; // Тыи ж как *горы* *врозь* *ростолкнутя*, // — И тогда оне вместо *столкнутя* [Дюк Степанович 36—38] (ОБ 1894, II, 489)), а также в повторах слова, обусловленных не стилистическими приемами духовных стихов или былин, а их значимостью с точки зрения содержания (ср.: Вы *горы, горы толкучие!* [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)])⁹. Ср. различные звуковые повторы, в которых принимают участие от двух до четырех звуков, в том числе и инвертированные (АВ-ВА):

АВ-ВА: Перва застава великая // — Что ли *горушки* толкучии. // — Как *ро*столнутя да *горы* вместо столнутя, // — Тут ли Дюку не *про*ехати [Дюк 34—37] (ОБ 1894, I, 110)]; Эты *горушки* толкучи вместо столкнулись, // Вместо столкнулись оны да *поро*столкнулись, // *Про*скочил он *про*меж *горушки* толкучии [Дюк 59—63] (Там же, II, 129)]; Перва застава великая // — Что ли *горушки* толкучии. // — Как *ро*столнутя да *горы* вместо столнутя, // — Тут ли Дюку не *про*еха-

⁸ Цит. по: [Топоров 1992, 10—11].

⁹ Ср. схожее явление: Фавор-гора всем *горам* мати. // Почему Фавор-гора *горам* мати? // ...Потому Фавор-гора *горам* мати [ГК 1991, 38—39].

ти [Дюк 34—37 (Там же, I, 110); К первой заставы прискакивал, // А ростолнутся-то горы, вместо столкнутся. // Тыи горушки ростолнулись [Дюк 88—90 (Там же, I, 111)].

ABC-ABC: Егорий святой проглаголывал: // «Вы горы, горы толкучие! [Егорий Храбрый (ГК 1991, 57)];

ABCD-ABCD: А первая-то застава есть горы там толкучии: // В другой раз столкнутся, а в другоры истолкнутся [Дюк 36—37 (ОБ 1894, II, 550)].

Подводя итоги анализа материала русских духовных стихов и былин, можно констатировать принадлежность словосочетания *горы толкучии* и предикативной конструкции *горы сталкиваются мифопоэтической* модели мира, в которой они описывают реликт **хаоса**, препятствие на пути богатыря (*застава — горы*), главная цель которого заключается в их *прохождении, преодолении*, символизирующем победу космоса над хаосом, жизни над смертью. Очевидны признаки **одушевленности гор толкучих**, выражающиеся в наибольшей частотности **им. пад. мн. ч.** и **предикатов** горы как *субъекта*. Кроме того *горы толкучии* изображаются как **неделимое целое**, **сдвоенный объект** (ср. согласование **им. пад. мн. ч.** с **ед. ч.** глагола или замена **мн. ч. ед. ч.** (*Проскочил он промеж горушки толкучии* [Дюк 59—63 (ОБ 1894, II, 129)]). Специального упоминания заслуживает высокая степень участия рассматриваемых выражений в *поэтической* организации текста.

На наш взгляд, можно привести ряд веских аргументов, вполне достаточных для того, чтобы обосновать правомерность сравнения данных *русской и древнеисландской* мифопоэтических традиций. К числу наиболее убедительных причин, позволяющих произвести корректное сопоставление русских и древнеисландских фактов, могут быть отнесены:

♦ соблюдение адекватной структуры изучаемого корпуса текстов: «Голубиная книга», повествующая о происхождении мира, соответствует мифологическим песням «Старшей Эдды» и посвященным изложению мифологических представлений разделам «Младшей Эдды», а былины — героическим песням;

♦ актуальность одного и того же типа творчества — **безличного авторства**, воплощаемого в бытовании текста в устной традиции на протяжении длительного периода как в германском, так и в славянском ареалах;

◆ не подлежащий сомнению архаичный характер исследуемых произведений, описывающих события начиная с X в., то есть синхронность русских и германских фактов;

◆ схожая тематика героического эпоса, посвященного прославлению воинских подвигов;

◆ функционирование героического эпоса в общей дружинно-княжеской среде.

Поскольку образ горы зафиксирован только в одном варианте, именно на нем мы и остановимся. Отрывок из «Младшей Эдды» (её раздела «Язык поэзии»), в котором встречаются обозначения горы, необходимо привести без купюр, учитывая его исключительную важность для установления роли горы в мифе о «мёде поэзии».

Flytr Suttungr mjǫðinn heim ok hirðir, þar sem heita Hnitbjörg, setr þar til gæzlu dóttur sína Gunnlǫðu. Af þessu kǫllum vér skáldskap <...> Hnitbjarga-lǫgr. <...> Þá dregr Bǫlverkr framm nafar ann, er Rati heitir, ok mælti, at Baugi skal bora bjargit, ef nafarrinn bítr. Hann gerir svá. Þá segir Baugi, at gǫgnum er borat bjargit, en Bǫlverkr blæss í nafars-raufina, ok hrjóta spænimir upp í mótu honum. Þá fann hann, at Baugi vildi svíkja hann, ok bað bora gǫgnum bjargit, Baugi boraði enn, en er Bǫlverkr blés annat sinn, þá fuku inn spænimir. Þá brásk Bǫlverkr í orms-líki ok skreið í nafars-raufina... «Сутгунг увозит мёд домой и прячет (в месте), что зовется Сталкивающиеся горы, приставив дочь свою Гуннлёд сторожить его. Потому мы и называем поэзию <...> “влагой *Сталкивающихся гор*”. <...> Бёльверк достает бурав по имени Рати (букв. Бурав) и велит Бауги пробуровать *гору*, если бурав её возьмет. Тот так и делает. Потом Бауги говорит, что *гора* уже пробуровлена. Но Бёльверк подул в отверстие, и полетела каменная крошка в его сторону. Тут он понял, что Бауги замышляет его провести. Снова велел он буровать *гору* насквозь. Бауги стал буровать снова, и, когда подул Бёльверк во второй раз, каменная крошка отлетела внутрь. Тогда Бёльверк принял обличье змеи и пополз в просверленную дыру <...>».

В процитированном фрагменте из «Младшей Эдды» можно выделить следующие мотивы, характеризующие гору:

◆ Сталкивающиеся горы (Hnitbjörg)¹⁰;

¹⁰ Ср. Симплегады — др.-греч. Συμπληγάς, -άδος; ‘Симплегадский остров’, один из двух смежных островов у выхода Босфора Фракийского в Понт Эвксинский, которые по преданию *сталкивались* друг с другом при прохождении между ними корабля и разбивали его [Vries 1970, II, 70] < др.-греч. συν ‘вместе, совокупно’ & др.-греч. πληγή ‘удар, толчок; бедствие, несчастье, поражение’ [Chantraine 1984, 914—915].

- ◆ жидкость Сталкивающихся гор (= мёд поэзии; Hnitbjarga-lǫgr);
- ◆ буравить гору (bora bjargit); буравить гору насквозь (gǫgnum er borat bjargit; bora gǫgnum bjargit); кусать гору (bita bjargit);
- ◆ инструмент, проникающий в гору (nafar þann, er Rati heitir);
- ◆ отверстие (nafars-raufina¹¹);
- ◆ снаружи — внутри (ср. упоминание стружек, летящих вверх навстречу (urr í mótu honum) Бельверку в первый раз и внутрь (inn) во второй).

Приводимый выше текст нельзя не сопроводить комментариями, поскольку он, во-первых, отличается интересными структурно-семантическими особенностями и, во-вторых, имеет важные индоевропейские параллели.

По поводу фрагмента из «Младшей Эдды» нельзя не отметить в отношении плана *выражения* что, хотя мы и имеем дело с *прозаическим* текстом, он обнаруживает несомненные черты *поэтической* организации, ср. аллитерирующие синтагмы: **bora bjargit** ‘буравить гору’ со звуковым повтором г и **bita bjargit** ‘кусать гору’, представляющие собой частные реализации инварианта ‘*пронзать гору*’. Следовательно, в данном случае можно предположить функционирование реликта поэтического языка — по крайней мере общегерманского. Если привлечь аналогии из других индоевропейских мифопоэтических традиций, то к древнеисландскому примеру можно присоединить мотив *пробуравливания горы* в «Ригведе». Ср., в частности, РВ III, 30, 10: *alātṛṇó valá indra vrajō góh / purā hántor bháyamāno vy āga* «*Вала, которого не пробуравить, (этот) загон для скота, открылся (сам) до (твоего) удара*»¹². В связи с ведийским примером необходимо иметь в виду, что «*valá-*, являющееся одновременно названием пещеры в скале, где были спрятаны коровы, олицетворявшие все блага жизни, и пот. рг. демона — персонификации этой пещеры» [Елизаренкова 1999, 186].

В плане *содержания* обращает на себя внимание два обстоятельства. Гора изображается как совокупность *двух* частей, *сдвоенный* объект. В композите Hnit-biǫrg первый компонент соотносится с сильным глаголом — др.-исл. *hníta* ‘толкать’ (ср. др.-исл. *hnit* ‘толчок, удар, борьба’, н.-исл. *hnit* ‘клепка, сварка’ [Vries 1977, 244]). В «Старшей Эдде» зафиксирован *haraх leg.* с тем же первым компонентом, обозначающий мирового змея как *úlfs hnit-bróðir* ‘волка *спаянный* (= связанный кровными узами) брат’, в котором так же, как и в Hnit-biǫrg,

¹¹ Др.-исл. *rauf* ‘дыра, отверстие’ родственно сильному глаголу *riufa* ‘разрывать’ [Vries 1977, 435].

¹² Цит. по: [Елизаренкова 1999, 187].

которые в свете сказанного представляется более целесообразным переводить как 'соединенные (букв. спаянные¹³) горы', реализуется идея *двуединства*. Сходная ситуация засвидетельствована и в других мифопоэтических традициях. «Нередко встречаются двойные горы (с двумя вершинами) или же две отдельные горы, противопоставленные друг другу (ср. Белая гора и Черная гора у лужицких славян и соответственно Белобог и Чернобог <...>). Иногда речь идет об одной горе, на которой живут брат и сестра, вступающие в брак и дающие начало человеческому роду <...>. Эта тема божественного инцеста связывается с двумя горами или с одной горой» [МНМ 1980, 313]. Если принять во внимание, что в скандинавской мифологии главным персонажем космогонического мифа является Имир, тело которого послужило субстанцией для создания элементов вселенной, а сам он оказался прародителем великанов, то представления о *сдвоенности*, актуальные в др.-исл. *Hnit-biörg*, реализуются не только в мифе о «мёде поэзии», но и в мифе творения: ср. этимологию самого имени¹⁴, а также мотив двуполости Имира, объединения в нем мужского и женского начал, самооплодотворения и рождения потомства — дочери и сына, первых представителей соответствующего пола.

Гора в анализируемом фрагменте «Языка поэзии» трактуется также как объект, в котором выделяется *внутренняя* часть, хранящая сакральный напиток, именно поэтому идея *преодоления* горы, получения доступа к ее «сердцевине», воплощаемая в предлоге 'сквозь' (др.-исл. *gognum*). Показательно, что поездка богов на колесницах *через* горы засвидетельствован и в «Ригведе». Ср., РВ X, 39, 13: *tā vartir yātam jāyúṣā ví párvatam* «Вы двое совершите объезд на победоносной (колеснице) через гору» (гимн Ашвинам); VI, 62, 7: *ví jāyúṣā gathya yātam ádṛim* «На победной (колеснице), о двое колесничих, вы проехали сквозь скалу»¹⁵. Отверстие в горе — др.-исл. *rauf* — воспринимается как результат ее разрыва (ср. однокорневой глагол 'разрывать' — др.-исл. *rjúfa*¹⁶), и оно, по-видимому, отождествляется с входом в нижний

¹³ В семантики др.-исл. *hnit*-, входящего в состав композитов *hnit-bróður* и *Hnit-biörg*, на передний план выдвигается идея *столкновения* не как противопоставления частей, а как их *спаянности*, единства (ср. н.-исл. *hnit* 'клепка, сварка').

¹⁴ Др.-исл. *Ymir* < и.-е. **ǵemo-* 'двойной плод, близнец', др.-инд. *yamáv-*, авест. *yəta-*, лат. *geminus*, ср.-ирл. *emon*, *emuin* [IEW 1959, 505].

¹⁵ Цит. по [Елизаренкова 1999, 180—181].

¹⁶ Этот глагол употребляется для обозначения эсхатологической катастрофы. Ср. формулу *rá er riúfaz regin* (Vm. 52; Grm. 4; Ls. 41; Sd. 19) «когда *разорвутся* боги» или Vdr. 14: *agna gōc riúfendr* «гибель богов *разрывающая*».

мир, царство смерти. Специалисты в области германской мифологии подчеркивают связь интересующего нас сюжета с «древнейшими мифами о похищении демиургом или культурным героем живой воды через отверстие в скале» [Vries 1970, II, 70—71], которое может интерпретироваться как локус иного мира. Намек на представления о смерти содержится и в имени великана, хранителя мёда: др.-исл. *Suttungr* (< *Surtungr*) родственно др.-исл. *Surtr*, имени великана, участвующего в «гибели богов» на стороне хтонических сил; даже если и отрицать наличие генетической связи между Суттунгом и Суртом, оба этих персонажа смешиваются в контексте мифа о «мёде поэзии»: в частности, в одном из источников утверждается, что Один принес этот напиток «из долин бездны (глубины) Сурта» (*Surts sǫkkdǫlum*), ср. также кеннинг «мёда поэзии» как «жидкости родов Сурта» (*syglt Surts ættar*) [Vries 1970, II, 71].

В связи с обсуждаемым кругом проблем особого внимания заслуживает обозначение бурава, проникающего в гору, — др.-исл. *nafarr* (< **naba-gaiza-*, букв. ‘пупа, ступицы копье’, др.-исл. *nǫf*, др.-инд. *nābhi-*, *nābhya-*, др.-греч. ὀμφαλός ‘пуп’ [Vries 1977, 403; 414]), — в котором воплощается идея *середины* мира; весьма показательны, что родственные др.-исл. *nǫf* древнеиндийская и древнегреческая лексемы кодируют пуп вселенной, мифопоэтический символ центра. Учитывая метонимический перенос с инструмента — бурава — на объект, который подвергается обработке, — гору¹⁷, — можно предположить, что в данном фрагменте «Языка поэзии» наблюдается отождествление космического пупа с центром горы, в которой скрыт «мёд поэзии». В анализируемом контексте середина горы трактуется как «вход в лоно, чрево, преисподнюю» [МНМ 1982, 350]. Функционирование образа пупа не кажется окказиональным в мифе о «мёде поэзии», так как известны индоевропейские параллели, в которых он «служит идеальным мыслимым центром в медитативном трансе (напр., в буддийских и византийских мистических созерцаниях; считалось, что через созерцание собственного пупа можно изолироваться от “возмущающего” влияния субъективных факторов и охватить десубъективизированный мир как единое целое)» [МНМ 1982, 350].

Таким образом, в отрывке из «Языка поэзии», изображающем эпизод пробуривания Одним буравом *Hnitbiǫrg* «Соединенных гор» ради нахождения «мёда поэзии», удастся обнаружить типологические

¹⁷ Ассоциация пупа земли с лексемами из семантического поля *гора* — *скала* — *камень* имеют аналогии в различных традициях: «ср. лат. *umbro* “межевой камень” при *umbilicus* “пуп” или особые межевые камни, называемые в Южной Индии “пуповыми камнями”» [МНМ 1982, 350].

совпадения с ведийскими представлениями о первоначальном холме, космогонической горе, пробиваемой богом Индрой и его сторонниками при помощи ваджры — дубины грома, чтобы выпустить реки и утренние зори и, тем самым, установить порядок во вселенной. Разница между ведийским и эддическим материалом заключается в том, что в первом случае сама гора выступает в качестве главного противника бога, символизируя стихию хаоса¹⁸, а во втором — эти потенциальные коннотации не эксплицированы. Мифологема опьяняющего напитка, связанного с горой, засвидетельствована также в ведийской традиции: «в мифологии РВ гора связана также с Сомой¹⁹, о котором говорится, что он живет на горе <...> и что орел принес его с высокой вершины <...> или же похитил со скалы» [Елизаренкова 1999, 173]. Сюжет, зафиксированный в «Младшей Эдде» и «Ригведе», можно представить в виде следующей схемы: *бог (Один / Индра) буравит гору и получает воду* (опьяняющий напиток).

* * *

При сравнительном анализе др.-исл. *Hnit-björg* ‘сталкивающиеся горы’ и русск. *горы толкучии* обнаруживается далеко идущее сходство, реализующееся,

- ◆ во-первых, в восприятии *двух гор* как **сдвоенного** объекта, **неделимого** целого;
- ◆ во-вторых, в их ассоциации со стихией **хаоса**;
- ◆ в-третьих, в основной синтаксической функции **субъекта**;
- ◆ в-четвертых, в наличии у исследуемого образа признаков **одушевленности**;
- ◆ в-пятых, в общем мотиве *прохождения* героем *гор*, имеющем непосредственное отношение к сфере **познания**.

Древнеисландский и русский материал дополняют друг друга и дают возможность мотивировать некоторые факты. Например, функционирование др.-исл. *Hnit-björg* ‘сталкивающиеся горы’ в контексте мифа о «мёде поэзии» позволяет реконструировать отдельные лакуны *гор толкучих*, в частности, причину проникновения в гору — похищение «живой воды» или «опьяняющего напитка» или мифологему

¹⁸ «Valá — пещера в скале, где были замкнуты спрятанные Пани коровы; пом. рг. демона этой пещеры <...>; vǫtrá — пом. рг. дракона, запрудившего реки; препятствие, сопротивление <...> Вритра представляет собой лишь один особый аспект изначального холма» [Елизаренкова 1999, 172].

¹⁹ «Сома — в древнеиндийской мифологии божественный напиток и божество этого напитка» [МНМ 1982, 462].

змеи (ср. проникновение Одина в гору в виде змеи) на фоне трех застав в русских духовных стихах (ср.: Первая застава-то змеи поклевучии, // Друга застава е звери поедучии, // Третья застава-то *горушки толкучии* [Дюк 24—26 (ОБ 1894, II, 128)]). Сведения, почерпнутые из русских духовных стихов и былин, эксплицируют мотив *двуединства гор* и дают основание для аналогии между древнеисландским образом «спянных гор» и мифологемой *двойного плода*, воплощаемой в первочеловеке Имире с типичными для него двуполостью и самооплодотворением.

В целом др.-исл. *Hnit-björg* ‘сталкивающиеся горы’ и русск. *горы толкучии* можно трактовать как рефлексы архаичного мифологического образа, восходящего, по всей вероятности, к эпохе индоевропейской общности, как реликты поэтического языка древнеисландского и русского ареалов.

Источники

Тексты цитируются по следующим изданиям:

Голубиная книга (ГК) — *Голубиная книга*. Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. М.: Московский рабочий, 1991.

Онежские былины (ОБ) — *Онежские былины*, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., изд. второе. Т. 1—3 // Сб. Отд-ния рус. яз. и словесности имп. АН. Т. LIX. СПб.: Типография имп. АН, 1894.

Snorri Sturluson (SnE) — *Snorri Sturluson. Edda / Udg. af Finnur Jónsson*. København, 1900.

Переводы текстов цитируются по следующим изданиям:

Младшая Эдда — *Младшая Эдда* / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. М., 1970.

Словари, энциклопедические издания

Мифы народов мира (МНМ) — *Мифы народов мира*. Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. М., 1982. Т. 2.

Chantraine 1984 — *Chantraine P. Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris, 1984.

Pokorny 1959 (IEW) — *Pokorny J. Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Bern; München, 1959. Bd. 1—2.

Vries 1977 — *Vries J. de. Altnordisches etymologisches Wörterbuch*. Leiden, 1977.

Литература

Астахова 1935 — *Астахова А.* Русские былины // Русский фольклор. Эпическая поэзия / Общ. ред. М. Азадовского; Статьи, ред. и примеч. А. Астаховой и Н. Андреева / Библиотека поэта. Малая серия № 1. М.: Советский писатель, 1935. С. 11—52.

Елизаренкова 1999 — *Елизаренкова Т. Я.* Слова и вещи в Ригведе. М.: Восточная литература РАН, 1999.

Топоров 1992 — *Топоров В. Н.* Об этой книге: Вместо предисловия // *Айрапетян В.* Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992.

Gardiner 1910 — *Gardiner A. H.* The theory of proper names. London, 1910.

Vries 1970 — *Vries J. de.* Altgermanische Religionsgeschichte. Dritte, unveränderte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1970. Bd. 1—2.

Сокращения

Bdr	— Baldrs draumar	— «Сны Бальдра»
Grm.	— Grímnismál	— «Речи Гримнира»
Ls.	— Lokasenna	— «Перебранка Локи»
Sd.	— Sigdrífomál	— «Речи Сигдривы»
Vm.	— Vafþrúðnismál	— «Речи Вафтруднира»

НОВАЯ ПРАГМАТИКА АРХАИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ: ИМЕНА НЕОЯЗЫЧНИКОВ¹

В статье рассматриваются имена, выбранные для себя последователями неоязыческих движений преимущественно славянского толка. Значительное место уделяется авторефлексии неоязычников, которые открыто рассуждают о своих именах и об их значении в узком (семантическом) и широком (сакральном, магическом, мистическом) смысле (см. Приложение 1). Неоязычество² — одна из социально-религиозных сфер, в которых имя (*рекло*) играет весьма важную, иногда основополагающую роль. Неоязычники практикуют особый обряд имянаречения, а при подборе (или «комбинировании») имени/имен используют специальные именники, составленные также последователями языческих традиций [Вишнякова; Казаков]. Известны несколько вариантов современных словарей языческих имен славян (русские, украинские, белорусские, болгарские и др. версии), как опубликованных в виде книг, так и выложенных только в Интернете. Анализ состава именников, а также краткое сравнение двух языческих традиций в имянаречении — русской и болгарской — позволяют проследить основные тенденции в развитии семантической ауры и прагматики славянского имени в их национальной специфике.

¹ Данная статья финансируется исследовательским грантом по программе фундаментальных исследований ОИФН РАН, проект «Имя: семантическая аура (синхрония и диахрония)».

² Неоязыческие движения начали развиваться в России в 70-е годы, но особое развитие получили после перестройки. Названия организаций, движений, общин отражают идеологию и религиозные взгляды их членов: «Колесо Велеса», «Община Велеса», «Родноверческая дружина», «Кольцо Славь», Содружество Природной Веры «Славия», Забайкальская славянская дружина, Община экологического сознания «Крина», «Внуки Дажьбожи», «Перунов Знак», Центр «Волховарь» (Одесса) и мн. др. (ср. у болгар: «Вечният Славянски Огън»). Неоязычники — это условный термин, адепты славянского язычества предпочитают употреблять обозначения, связанные с Традицией, Родом, Родиной, Природой, Верой (заглавные буквы здесь не случайны, но это отдельная тема). Для всех организаций характерны пантеизм в сочетании с политеизмом (ср. зачин гимнов: «Слава богам»), но обычно одно божество или два в конкретной «родноверческой» организации доминирует (откуда и процветствия: «Слава Яриле!», «Слава Роду! Слава Перуну!» и др.).

Неоязычники активны в Интернете (видимо, это универсальный факт, что отмечают исследователи подобных движений в других странах, ср. именование пристрастия неоязычников к Интернету «болезненным наваждением» [Lewis 1999: 326; Strmiska 2006]). Материал об именах, именословы, обмен мнениями, дискуссии представлены на многочисленных неоязыческих сайтах (в том числе и на форумах, личных страницах, в авторских статьях). Авторы сайтов и участники форумов выступают под своими языческими именами (или прозвищами, «никами», наряду с *рекло*, в современном дискурсе), что также дает богатый материал для анализа.

Языческие имена преимущественно не тайные (хотя есть и особые сакральные имена, которые скрываются), они скорее «рабочие», используются для проведения ритуалов и для коммуникации. *Рекло* выполняет знаковую функцию, определяя место его носителя в социальной иерархии языческой общины. Символика имени строится на буквальном или метафорическом его прочтении. Стремление к прозрачности имени, нередко идентичному прозвищу, кличке продиктовано верой в то, что имя отражает важнейшие индивидуальные свойства последователя Традиции, его идеологические и религиозные воззрения, практические интенции. Безусловно, это согласуется со спецификой ономастических фактов (ср. «Именно в сфере собственных имен происходит отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений и признаком которого является, с одной стороны, всевозможные табу, с другой же — ритуальное изменение имен собственных») [Успенский 1999, 1: 301]).

В Интернете существуют славянские руководства по выбору имени (ср. подобное издание для приверженцев языческого движения Астарта: [Friedmann 2002]). Отметим среди множества именных списков славянских корней для создания имен, приводимый Д. Ш. Чирковым на сайте <http://slavjanstvo.org>. Это «около 650 корней из которых по обычаю составляется славянское имя. Из уважения к нашему языку, приводятся только исконные славянские корни слов»³. Научной критики состав этого списка (имена исконно славянские) и особенно с точки зрения этимологии и интерпретации имен не выдерживает.

Выбор имени — один из первейших моментов приобщения к язычеству, к Традиции (ср.: «Имянаречение, насколько я понимаю — это серьёзный процесс и просто так “брать имена” это что-то не совсем то...» — Форум Московской Славянской Общины РОД⁴).

³ Орфография и пунктуация во всех цитатах сохраняется.

⁴ *Род* — основа-концепт многих современных язычников. Кроме божества Рода, они почитают Природу, Родину (у некоторых это жена Рода), Народ,

Если имя подбирается человеком самостоятельно, он стремится к максимальному самовыражению. Берутся имена богов (многие из которых — продукт кабинетной мифологии) или имена составные — комбинации из древнеславянских корней, зачастую вымышленные. В именах неоязычников отражаются идеи общеславянского языческого единства (разрушенного, в частности принятием христианства), однако многие течения подчеркивают свою связь с ведической и арийской культурой; упоминаются имена скандинавские, «индо-европейские». «Старшие» советуют новичкам подбирать для себя имена «чистые», «княжеские». Некоторые настаивают на уникальности языческого имени, которое не должно повторяться. Известно, что стремление к выражению индивидуальности очень важный фактор для «поисков себя» в язычестве. На сайте www.rain.prohosting.com публикуются результаты опроса, как неоязычники выбирают себе имя. По данным анкеты, 64% выбирают себе имя, пользуясь именовсломом В. Казакова, 32% — придумывают себе имя **сами** (зачастую комбинируя корни), 10% выбирают имя из «Именовслова» В. Морoшкина.

Список имен, носители которых активны в Интернете (это выборка из новостей языческих общин, обмена информацией на форуме и пр.), хорошо это иллюстрирует: Благутил, Богдан, Богумир, Борислав, Веледор, Велезор, Велемудр, Велемысл, Велена, Велеслава (Марина), Велимир, Велизар, Велислав, Верея (Светлана⁵ Зобнина), Веремид, Волхозар, Всеград, Всеслав, Доброслав (Светловит), Дрягослав (Берестов), Зара (Александра), Злата Лада, Зоран, Иггельд, Искон, Карислава, Колобог, Крада Велес, Красногор, Купала, Лихобор, Лучезар, Лучезар Пересвет, Любомир, Любосвет, Любояр, Мезгирь, Милада, Млад, Нортинга, Огнецвет, Огнеяр, Олег (Коловрат), Оседень, Перун младый, Светозар, Святич, Скиф, Семаргл, Радогор, Ратослав Камень, Родослав, Руславище, Руславушка, Рысень, Рысь, Православ, Святополк, Темнополк, Фенрир, Эрика-язычница, Яроцвет⁶.

связывают с этим *урожаем*, представления о *родном* ('близком по духу') и пр. От этой же основы образованы и самоназвания последователей течений: *родоверы*.

⁵ Светлана, Владимир и некоторые другие имена в силу прозрачной для славян семантики воспринимаются как языческие в Традиции и обычно не меняются.

⁶ Ср. языческие имена украинцев и белорусов, упоминающиеся в информации о Славянском вече (неоязычников-родоветов) под Киевом: укр. Светояр, Зореслава, Орияна, Ярина, Ратибор, Виста, Свантибор, Цвитана (!), Правомир, Вогнемоба, Орислав; белор. Медвенко, Мирослав и др. (www.rodoved.info/bgn001.htm).

Фактически доминируют имена двусоставные, хотя встречаются и односоставные имена, обозначающие животных (архаические термины или искусственно созданные, нередко персонажи фольклорных произведений). Между тем именники предлагают бóльший выбор природных «природных» имен.

Женские: Белка, Голуба, Зая, Куна, Куница, Лебедица, Лебедь, Лиса, Мурава, Рыса; **Мужские:** Бобр, Бобрец, Боброк, Бобрыня, Волх, Волховец, Волчок, Воробей, Ворон, Воронеж, Врн (так!), Дрозд, Дятел, Еж, Елень, Ерш, Журавль, Заяц, Кот, Лиса, Окунь, Олень, Орел, Орлин, Сокол, Соловей.

Ряд имен связывается с растениями и растительностью:

Женские: Береза, Вишня, Гроздана, Груша, Грушица, Елица, Елка, Ива, Ивета, Ивица, Ивка, Калина, Клена, Малина, Ягода, Ягодина, Ясена, Ясеня; **Мужские:** Берест, Брезан, Дубец, Дубовик, Дубок, Дубыня, Ива, Ивач, Ивиц, Клен⁷.

Язычники, «родоверы» или последователи Славянской Традиции, представляются на личных страницах или на форумах в Интернете языческими именами, давая их трактовку (а иногда и этимологию, обоснования выбора конкретного сакрального имени и др.): «Мое языческое имя *Всеград*, общезащитник по-индоевропейски (так!)» (www.oblako.com); «Александр Белов, нынешнее имя Селидор»; «Я не Никодим, а Нехотим, редкое языческое имя»; «жрица Качалова Мария Альбертовна, языческое имя Доброслава». Иногда следуют небольшие рассказы о себе и об имени: «Имя получила в соответствующем обряде от старших». Крада Велес (глава общины «Велес»), характеризуя свое имя, называет его тяжелым. «Бывает так, — продолжает она, — что взявший на себя имя не выдерживает пути Магии и сходит с дистанции с самыми неблагоприятными последствиями для себя» (www.orden.ru/glava.html).

Имя составляет неразрывное единство со «званием» (*волхв, берегиня, ключарь* и пр.), это подчеркивается их носителями (*Любомир, ключарь-дружинник; Велезор верховода; Борислав, хранитель кольца «Славиш»; Огнеяр-волхв; Млад и Родослав, жрецы Перуна*). Упомянутая Крада Велес считает, что ее «тяжелое» имя уравновешивается «первым словом имени» — Берегиня. «Тот, кто разбира-

⁷ Особенно много имен связано с идеей *роста*: *Рост-, Раст-* образуют двусоставные имена: Растисава, Растислава, Растимир, Растислав, Растич, Ростигнев, Растимир, Ростимысл, Ростислав и *цвета*: Цвета, Цветава, Цветана, Цветия, Цветан, Цветидар, Цветимир, Цветислав и др.

ется в составлении сложных имен, без труда расшифрует это имя как “Оберегающая от Смерти⁸ и чтущая Велеса”»).

Ритуал имянаречения и значение имени. Давать имя может только посвященный, поднявшийся на определенную ступень. Ритуалы имянаречения для рядовых членов дружины и для волхвов различны. Ср., например, следующее свидетельство: «...я упомянула как провела несколько дней на морозе, легко одетой, без пищи и воды, почти без сна, чтобы получить свое Языческое Имя. Это было имянаречение по Индейски. Имя боги дали мне косвенное, и скромное (На Русский оно переводится как “Песне слава”). Зато, имя полученное таким трудом, имя которым можно гордиться». О совершении ритуалов имянаречения упоминается, например, в описании ночного празднования Ивана Купалы: «Волхв... давал имена. Наталья — давай, будешь *Родинка*» (Независимая газета. 20.07.2000); в комментариях: «Отнят элемент имянаречения Волка, когда идет обращение к духу Леса...» (Фотография и полный текст комментария <http://www.orgden.ru/kupala02/kupala6.htm>). Давать имена имеют права только избранные, достигшие определенной ступени в иерархии общины, Крада Велес пишет о себе: «...по решению старших имя нарекала и посвящала».

Вот одна из дискуссий на форуме о языческом имени, которая обозначает основные точки в семантической ауре и в прагматике языческих имен. Вера в то, что имя предопределяет судьбу, диктует даже мелкие (обычно неприятные) события в жизни, играет для членов неоязыческих общин немалую роль. С этим связаны обоснования смены имени, см. ниже.

Н: «У меня есть знакомая Язычница, которая имеет бронзолитейную мастерскую для скульптур. И, в связи с этим, она взяла Языческое имя *Vulcania*. Каждые полгода-год она непременно оступится и ломает щиколотку. Когда она рассказала мне это, я посоветовала ей переменить своё Языческое имя. Дело в том, что, Гефест/Вулкан сломал обе щиколотки когда его мать, Гера, сбросила его с Олимпа. И он потому хромой. Ну, моя подруга переменила своё Языческое имя на более устойчивое, и с тех пор больше не ломала ног».

⁸ В задачи этой статьи не входит анализ религиозных представлений и символики язычников. Однако нельзя удержаться от комментария метафорического связывания смерти с похищением и воровством (глагол *красть*). Это скорее фольклорный образ, псевдофольклористичность типична для неоязыческого дискурса. Подробнее о метафорах смерти см.: [Седакова О. 2004].

Druid (Новичок): «Это что получается. Имя красит человека? То есть если у меня ник (так!) Druid, то у меня все получится с деревьями? И что они скоро со мной разговаривать начнут? Ничего себе».

Аркона: «Друид, взаимосвязь между человеком и его именем есть, особенно если оно взято человеком вполне осознанно. Ник ты сам выбирал, исходя из своих устремлений и предпочтений, следовательно он должен отражать твою суть и твои наклонности, так что здесь обратная взаимосвязь. Да и что касается имени человека, я слышала, что раньше нарекали ребенка не сразу, после рождения, а по достижении им определенного возраста, когда он сформировывался как личность. Очень на мой взгляд правильный подход».

Эрика-язычница: «Если именем Друида наречь человека, напрочь лишенного способностей общаться с деревьями, оно ему не поможет, связь должна быть двусторонней. Так мне кажется».

Виноградов: «Эрика-язычница, передай этой своей подружке привет!!! Я тоже каждый год 22 июня падаю. И хорошо так, крепко. Еще только с 9-тиэтажки не падал. Думал, почему это происходит — так и не понял. Разве что 22 июня война началась (с немцами)...».

Интересна интерпретация именованного «изнутри» носителями славянской традиции или языческих воззрений. В Интернете выложены Словари славянских (языческих) имен, которые снабжены комментариями составителей и их размышлениями над семантикой имен. Последователи Традиции нередко контаминируют современные славянские языки (не только в плане антропонимии), соединяя абсолютно разные диалекты. Так, в именной сосуществуют имена *Волк*, *Вьлк* и *Вукадин*⁹, *Дед* и *Дид* и мн. др. Представляется, что таким образом адепты стремятся к архаизации способов выражения, хотя результаты этого процесса носят явно искусственный характер, и дискурс неоязычников очень близок псевдофольклорному.

⁹ Имена со значением «волк» распространены у многих народов и имеют древнюю традицию. К их магическому использованию прибегали прежде в самых различных случаях. Так, у болгар значение этого имени было важно при переименовании ребенка в случае его болезни (*Вьлчо*, *Вьлчана*, «чтобы болезнь перешла к волку» [РКС 140, с. Кривня, Разградско]). Ср. также известный биографический пассаж Вука Караджича [Караџић 1986, 131], см. также список имен от серб. *Вук* (*Вукодраг*, *Вучина* и др. — всего около 50, цит. по: [Требјешанин 2000, 111—112]).

Практика выбора имени и состав именословов у славян (вне языческих течений) значительно различаются. Этот факт отмечается неоязычниками, которые подчеркивают, что южные славяне сохранили языческие (значашие имена), тогда как у русских преобладают имена заимствованные. Интересно в этом плане сравнить две традиции — русскую и болгарскую. Для такого сопоставления есть обширный материал. Русский вариант неоязыческих (языческих) имен представлен на сайте http://boyan.narod.ru/boyan_slav_name.html. Болгарский материал дает **Георги Михов — Огнеслав** (<http://slavpagan.hit.bg/imena.html>), где кроме обширного списка имен «Речник на езически, славянски и български имена» («Словарь языческих, славянских и болгарских имен») он предлагает экскурс в славяно-болгарскую ономастику (см. Приложение 2).

Подобно другим носителям языческой культуры, Огнеслав ратует за чистоту именослова, выступает против заимствованных имен и тех, что пришли с христианизацией (оставляя в стороне продолжительное греческое и турецкое влияние, значительно изменившее болгарский (и в целом балканский) ономастикон). Он пишет: «В словаре мы представляем славяно-языческие имена, засвидетельствованные у болгар начиная с 6 века до сегодняшнего дня. Мы исключили некоторые поздние имена (преимущественно 19 — начала 20 века), которые хорошо известны в наши дни, и звучат они архаично. Также в словарь не вошли современные искусственно созданные имена, имитирующие двусоставную структуру более древних аутентичных имен, но не имеющие собственного значения (Михослав — от Михаил, ср. Радослав, Любослав; Цветомир и др.)». Огнеслав не приводит и женские формы мужских имен, указанных в списке, которые образованы с помощью суффиксов *-а, -ка, -ца*.

В словаре, и это видно сразу, поверхностный анализ сложных имен, который дается лишь к некоторым именам, основывается на прозрачных, очевидных семантических компонентах, хорошо описанных в словарях болгарских и других южнославянских имен (Ст. Илчев, Й. Заимов, Г. Вайганд, Н. Ковачев, Т. Вукановић, М. Грковић, Л. Станковска и др.). Полагая прозрачность внутренней формы имени и его понятность для современного славянина основным принципом отнесения имени к языческим, автор нередко ошибается в интерпретации. Кроме того, он опускает трактовку многих имен, поскольку многие из них отнюдь не прозрачны, и их этимологизация весьма затруднительна даже для лингвистов.

Автор включает в список имен часть тех, которые он называет поздними и искусственно созданными. Нельзя считать этот список и чисто болгарским, поскольку Огнеслав порой включает имена про-

тотюркские, хотя некоторые исторические имена (*Крум* [БЕР 3, 25]) не дает.

Смешение семантического и прагматического анализа видно из первых же положений автора-составителя словаря. Известно, что в болгарской ономастике представлено много работ, в том числе словарей с добротным анализом и подробной систематизацией личных имен. Кроме указанных выше словарей имен, нельзя не упомянуть монографию и серию статей по имянаречению и семантике болгарских имен Е. Крыстевой-Благоевой [Кръстева-Благоева 1999а; 1999б], ср. также работы российских исследователей [Толстая 2001; Толстой, Толстая 1998; Седакова 2003; Седакова 2005; Узенева 2005]. В русской научной школе семантической ауры имени, ономастической магии посвящено множество научных исследований, в которых, в частности, привлекается и южнославянский материал (см. материалы конференций «Имя: семантическая аура». Ч. 1, 2; «Ономастика в кругу гуманитарных наук»), см. также работы о княжеских именах и системе имянаречения [Именослов 2003; Литвина, Успенский 2003; Литвина, Успенский 2006], переиздание дореволюционных словарей имен с комментариями [Тупиков 2005] и др.

«Практический» подход к выбору имени, магическое связывание семантики имени с желательными свойствами ребенка сохранились у южных славян, подобная магическая практика отмечается в Болгарии и по сей день вне неоязыческих движений. Среди болгар сейчас наблюдается всплеск интереса к собственному имени, и на специально созданных сайтах помещены списки мужских и женских имен (www.angelfire.com; www.imena.hit.bg; www.wikipedia.org). Эти списки постоянно пополняются, поскольку посетители добавляют свои редкие, необычные имена и публикуют рассказы (нарративы) о том, почему в семье их назвали именно так, и что, по их мнению, означает их имя. Это явление — самостоятельная «семантизация» имени в Болгарии увязывается с тем фактом, что многие антропонимы созданы (и создаются в наши дни) от апеллятивов (для неоязычников — это, как мы видели, важная ономастическая модель). Вера в то, что, давая ребенку определенное имя, можно передать ему свойства, заложенные в семантике слова, а также запрограммировать характеристики человека-тезки (родственника, литературного героя, спортсмена и пр.) остается в обществе очень сильной.

Отметим в кратком отступлении от имен языческих и тот факт, что интерес болгар к происхождению имени собственного в основном принимает характер народной этимологии. Совпадение западных и славянских корней, а также уже упоминавшаяся широкая вариативность имен позволяют давать несколько объяснений генезиса имени (зачастую

неверные) [Калканова 1996, 53; Кръстева-Благодеева 1999а; 1999б; Воденичаров 1997; Иванова, Радева 2005; Банкова 2005]. Так, на интерактивном сайте www.angelfire.com. *Дария* трактуется как образование от слав. *дар* (ср. слав. имена *Дарина*, тогда как в научных лингвистических словарях приводится верная этимология известного др.-перс. имени *Дарий*). Болг. *Ивета* толкуется некоторыми как **свое, болгарское** (от *Ива*, ср. соотв. имя *Ива* в неоязыческих именословах), в то время как, по моей информации, женщине, носящее это имя, назвала так мать, которая, будучи беременной, читала одноименный рассказ Мопассана и сознательно выбирала **чужое** имя (информ. И. Б. 2005 г.).

Итак, неоязыческие имена апеллируют к нескольким ярусам ономастического фонда. Прежде всего это имена языческих богов (нередко фольклорных персонажей), имена княжеские и имена-клички, прозвища, обозначающие различные свойства человека. «Природный» код в последнем случае особенно релевантен, поскольку связь с окружающим миром, экологические элементы существенны для многих современных языческих течений.

Важной чертой неоязыческих имен в их совокупности является их «общеславянский» характер. В русский именник включены имена южнославянские, а в южнославянский (болгарский) — имена восточнославянские в их современном (или аутентичном древнем) фонетическом и словообразовательном облике (Соловей — Славей, Володимир — Владимир и мн. др.). Встречаются и соответственно русские и болгарские варианты имен (Болемысл — Болемисъл, Бугнев — Буйгняв, Будивой — Бъдивой; Будимир — Бъдимир; Будорад — Бъдирад; Будислав — Бъдислав; Борзивой Бързовой; см. Приложение 2).

Соединение русских черт с инославянскими типично и для языка неоязычников. Показательны также архаизация и фольклоризация («Глаголешь верно»; «Здравы будьте, други») и смешение элементов славянских с самыми последними западными заимствованиями (лексика новых технологий, терминология НЛП, американизмы и пр.). Безусловно, язык неоязычников — это особый социальный диалект (ср. о неоязычестве как о субкультуре [Гайдуков 2003], а также [Куряев 1994]), ориентированный на привнесение искусственных конструкций и выражений, не встречающихся в современном русском языке (да и в славянских памятниках), на словотворчество и весьма свободное обращение с результатами научно доказанных языковых процессов.

Итак, имена неоязычников, как было показано, в основном «говорящие», отражающие идеологические, религиозные и этические воз-

зрения последователей Традиции, копируют древние ономастические модели. При этом на архаичность моделей наслаиваются осовремененные тенденции: социальные аспекты имени, его прагматика, определяющая отчасти статус носителя имени в его Кругу неязыческого общения.

Литература

Банкова 2005 — *Банкова П.* По името го познаха: Етноконфесионални аспекти на личното име в България. София, 2005.

БЕР — Български етимологичен речник. Т. 1—5. София, 1971—1996.

Вайганд 1926 — *Вайганд Г.* Българските собствени имена: Произход и значението. София, 1926.

Вишнякова — *Вишнякова С.* Именослов. Комсомольск-на-Амуре, б. г.

Влахов 1999 — *Влахов С.* Енциклопедичен речник от Авгий до Яфет. Чужди собствени имена в езиковия свят на българите. София, 1999.

Воденичаров 1997 — *Воденичаров П.* Предци, предтечи, лични имена — прагматиката на даване име (За религиозното родство) // Предци и предтечи. Митове и утопии на Балканите. Благоевград, 1997.

Вукановић 1940 — *Вукановић Т.* Лична имена код Срба // ГЕМБ 15. Београд, 1940.

Гайдуков 2003 — *Гайдуков А.* Молодежная субкультура славянского неоязычества в Петербурге (www.neopaganism\SPb-subcultur.htm).

Грковић 1977 — *Грковић М.* Речник личних имена код Срба. Београд, 1977.

Займов 1988 — *Займов Й.* Български именник. София, 1988.

Иванова, Радева 2005 — *Иванова Н., Радева П.* Имена на българите. София, 2005.

Илчев 1969 — *Илчев Ст.* Речник на личните и фамилни имена у българите. София, 1969.

Именослов 2003 — Именослов: Заметки по исторической семантике имени / Сост. Ф. Б. Успенский. М., 2003.

Именослов Бояна — Именослов http://boyan.narod.ru/slav_name.html.

Казаков — *Казаков В.* Именослов. Калуга, б. г.

Калканова 1996 — *Калканова Т.* Популярно ли е твоето име? София, 1996.

Карађић 1986 — *Карађић В. С.* Српски рјечник. Београд, 1986.

Ковачев 1985 — *Ковачев Н.* Ономастика. София, 1985.

Ковачев 1995 — *Ковачев Н.* Честотно-етимологичен речник на личните имена. Велико Търново, 1995.

Кръстева 1996 — *Кръстева Е.* Име и именуване в българската традиционна култура // Етнографски проблеми на народната култура. София, 1996.

Кръстева-Благоева 1999a — *Кръстева-Благоева Е.* Личното име в българската традиция. София, 1999.

Кръстева-Благоева 1999b — *Кръстева-Благоева Е.* Съвременни аспекти на именуването в Северозападна България // *Българская етнология.* София, 1999. Год. XXV. 1999. № 1—2.

Кураев 1994 — *Кураев Андрей (диакон).* Соблазн неоязычества. М., 1994.

Литвина, Успенский 2003 — *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Варьирование родового имени на русской почве: об одном из способов имянаречения в династии Рюриковичей // *Именослов.* М., 2003. С. 136—183.

Литвина, Успенский 2006 — *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Выбор имени у русских князей в X—XVI вв.: Династическая связь сквозь призму антропонимики. М., 2006.

Ономастика 2005 — *Ономастика в кругу гуманитарных наук: Мат-лы науч. конференции.* Екатеринбург, 20—23 сентября 2005 г. Екатеринбург, 2005.

РКС — Архив Ст. Романского (хранится в Софийском университете им. Климента Охридского, Болгария).

Сedaкова 2003 — *Сedaкова И. А.* Имянаречение у болгар: балканская перспектива // *Актуальные вопросы балканского языкознания.* СПб., 2003. С. 110—120.

Сedaкова 2005 — *Сedaкова И. А.* В поисках имени: западные и псевдозападные антропонимы у болгар // В поисках «западного» на Балканах: Предварительные материалы. Балканские чтения 8. М., 2005.

Сedaкова О. 2004 — *Сedaкова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.

Станковска 1992 — *Станковска Л.* Речник на личните имена кај македонците. Скопје, 1992.

Толстая 2001 — *Толстая С. М.* «Ономастическая магия» в славянской народной традиции // *Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст.* Ч. 2. М., 2001.

Толстой, Толстая 1998 — *Толстой Н. И., Толстая С. М.* Имя в контексте народной культуры // *Проблемы славянского языкознания: Три доклада к XII Международному съезду славистов.* М., 1998.

Тонкова, Неделчева 1998 — *Тонкова Д., Неделчева Я.* Собственото име — дар или наследство // *Дарове и съкровища: Духовна приемственост на Балканите.* Благоевград, 1998.

Требјешанин 2000 — *Требјешанин Ж.* Представи о детету у српској култури. Београд, 2000.

Тупиков 2005 — *Тупиков Н. М.* Словарь древнерусских личных собственных имен / Подгот. изд. и предисл. Ф. Б. Успенский. М., 2005.

Узенева 2005 — *Узенева Е. С.* Болгарская картина мира сквозь призму личных имен // *Ономастика 2005.*

Успенский 1994 — *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 1—2. М., 1994.

Чирков 2004 — *Чирков Д. Ш.* Смысловые Корни Славянских Личных Имен. <http://slavjanstvo.org>.

Шнирельман 2000 — *Шнирельман В.* Перун, Сварог и другие: Русское неоязычество // Неоязычество на просторах Евразии / Ред. В. Шнирельман. М., 2000. С. 7—39.

Friedmann 2002 — *Friedmann, Sara L.* A Simple Guide to Create Old Norse Names (Asartha). 2002.

Lewis 1999 — *Witchcraft Today. An Encyclopedia of Wiccan and Neopagan Traditions / Ed. by James R. Lewis.* Santa Barbara; California, 1999.

Strmiska 2006 — *Strmiska M. F.* Modern Pagan in World Cultures. New York, 2006.

Приложение 1

«В современных обрядах посвящения человеку обычно дается новое языческое имя. Его не нужно хранить в тайне. Оно должно употребляться, звучать, писаться. Человек должен на него естественным образом откликаться. Имя должно быть в ходу, тогда оно по-настоящему внедряется в человека. Что касается тайных имен, практика выбора для себя которых также имеется в язычестве, то их внедрение в человека соответственно происходит при многолетней тайной работе. Сегодня язычество дошло до того предела, когда все тайное должно стать явным, дабы очиститься и сохраниться. С новым именем приходит и новая жизнь. Это происходит медленно и незаметно, но происходит. Тут главное не сидеть на месте, а совершать языческие деяния. Что толку в имени, если человек его имеет, а языческих деяний не совершает? Это то же, что и иметь музыкальный инструмент, но не извлекать из него чарующую музыку. Каковы языческие деяния? Это может быть, например, как простое участие в праздниках и обрядах, совершение необходимых для их проведения работ, так и воспроизводство материальной и духовной культуры Древней Руси вместе с постижением требующихся для этого знаний. Также: создание произведений искусства, утверждающих языческую идею; борьба за сохранение природы своей земли; пропаганда и борьба за традиционный славянский образ жизни и крепкую семью. Моления и обращения к богам с просьбами помочь в этих делах себе и своему народу. Ко всем этим деяниям может вести и новое языческое имя.

Сегодня язычники выбирают себе имена, подобные княжеским. Среди язычников преобладают имена сложносоставные, например: Велеслав, Любомир, Любомудра, Радмила. Такие имена отражают ту высоту духа и тот романтизм, с которым люди приходят в язычество (Полужирный мой. — *И. С.*). На такие имена ориентированы

“Именословы”, выпущенные В. Казаковым в Калуге и С. Вишняковой в Комсомольске-на-Амуре. Целью этих “Именословов” является описание красивых и некоторых крайне отрицательных имен, чтобы люди имели перед собой наглядный выбор...».

(Опубликовано на сайте: Триглав — портал Круга Языческой Традиции. Научно-Исследовательский Центр.)

Приложение 2

Словарь языческих, славянских и болгарских имен (Г. Михов — Огнеслав).

(Толкования имен переведены с болгарского на русский. Помета стб. означает «древнеболгарский» — это официальный термин болгарской науки для старославянского. Совпадения с русским именословом Бояна отмечены знаком +. В скобках с подчеркиванием дается вариант имени, представленный в русском именнике Бояна.)

Балован — от стб. балии — лекарь; умеющий лечить

Баломер — хороший лекарь (рус. Баломир)

Багрян — т. е. Румен

Бахослав

+ Бдигост — внимательно относящийся к гостям

Бдин — от стб. бѣдѣти — бдительный

Бдислав — славящийся своей бдительностью

+Бедислав

Безгнев — не гневающийся, с добрым нравом

Безмер — с безмерным величием

Безтъж — тот, кому не придется грустить

Белимер

Беловид — бял + вид; белоликий

Беловлад — обладающий белой (доброй) властью (рус. Беловолод)

‡ Белоглав — белоголовый

Белогост (рус. Белогость); Беломир

Белослав — славящийся своей белизной

Белота — от стб. бѣль — белый

+Белян — белый

+Беривой — собирающий воинов, предводитель

+Беримир

+Берислав — собирающий славу

Биляна — от биле — целебное растение

Благодан — данный (богами) во благо

Благден — 1. День рождения ребенка особенно дорог (букв. ‘сладок, мил’ для его родителей, которые очень хотели иметь потомство); 2. Человек, который принесет добрые (сладкие, милые) дни окружающим

- Благовер — благоверный
 +Благовест — приносящий добрые вести
 +Благодар — дарующий благо, благодарный
 Благой — от *благ* — добрый, хороший
 +Благолюб — любящий благое (доброе), дарящий благою любовь
 +Благомил — добрый и милый
 +Благомир — великий в своей милости
 +Благород — тот, кто положит начало хорошему роду
 +Благослав — славящийся добротой
 +Благота — см. Благой
 Богатил — от *богат*
 +Богдан — данный богами
 +Боголеп — обладающий божественной красотой
 +Боголюб — любящий богов
 +Богомил — милый богам
 Богомир — в мире с богами
 Богослав — прославляющий богов (рус. Богуслав)
 Богохвал — восхваляющий богов
 +Боеслав
 + Божан — т. е. Божий — милый богу
 +Божибор — тот, кто борется за богов
 +Боживой — воюющий за своих богов
 +Божидар — дар от бога
 Божил — божий человек
 +Божимир — см. Богомир
 Боил — боец
 Боимир — борец за мир
 +Бойко — боец
 +Болелют; +Болемиль; +Болемир; Болемисль (рус. Болемысл); +Болерад
 Болеслав — прославленный
 +Болечест; +Боривой
 +Борил — борец
 +Боримир — борец за мир
 +Борис
 +Борислав — 1. борец за славу; 2. прославившийся борьбой
 Борян — за которого борются
 +Боян — которого боятся
 +Бразд
 Бранил — охраняющий
 +Бранимир — охраняющий мир
 +Бранислав — 1. охраняющий свою славу; 2. славный в бою
 +Бранко — охраняющий
 Бранян
 +Бративой — воюющий за своих братьев или вместе с ними

- Братил (рус. Брати́ло)
 +Братимир — 1. живущий в мире со своими братьями; 2. охраняющий мир между братьями
 +Братислав — 1. славящий своих братьев; 2. славящийся своими братьями
 +Братодраг
 +Братолюб — 1. любящий своих братьев; 2. любящий своих братьев
 +Братомил — 1. милый своим братьям; 2. милый как родной брат
 Братомир — см. Братимир
 +Братонег — милый своим братьям
 +Браторад — радующийся своим братьям
 +Братослав — тот, кто прославит своих братьев
 Брегослав
 Брестян — от *брыст* — вяз (дерево)
 Бродил — тот, кто бродит
 Будимер — с бодрым разумом (рус. Будимир)
 +Будислав — славящийся своим разумом
 Бугняв — с буйным гневом (рус. Буйгнев)
 Буемер; Буеслав
 Буетур — буйный как тур
 Буревой — подобный буре в бою
 Бъдивой (рус. Будивой); Бъдимир (рус. Будимир); Бъдирад (рус. Будорад)
 Бъдислав — пожелательное имя — чтобы был славный (рус. Будислав)
 Бързовой — быстрый в бою (рус. Борзивой)
 Бързорат — см. Бързовой
 Бързой — быстрый
- +Ведолоб; +Ведомир; +Ведомисъл; +Векослав
 Велебит — буквально «чтобы стал великим»
 Велегост — угощающий, гостеприимный
 +Велезвезд
 +Велемир — приносящий мир
 Велемъдр (рус. Велемудр)
 Велеслав — прославившийся своим величием
 Велет; Велибор; Велибъд; Велидух; Велизар; Велилюб; Велимир; Велинег
 Велица — великая (рус. Велика)
 +Велко
 Венеслав — увенчанный своей славой
 +Венцеслав — см. Венеслав
 +Верислав; +Верослав; +Веселин; +Вестислав; Ветко; Ветобрат; Ветород;
 Вещедраг; Вещемил; Вещемир; Вещемисъл; Вещенег; Вещерад; Вещеслав;
 +Видбор; +Видомир; +Видорад
 +Видослав — славный своим величественным видом
 +Витенег; +Витодраг; +Витолоб

- Витомер — от стб. витати — жить, обитать; который живет великой жизнью
- +Витомил
- +Витомир — живущий в мире
- +Виторад
- +Витослав — у которого славная жизнь
- Вихрен (рус. Вихорко); Вишебор; Вишевит; Вишегнев; Вишезар; Вишезор; Вишемил; Вишемир; Вишемисъл; Вишенег; Вишеслав
- Владай — от *влада* — владеющий
- Владар
- +Владивой — воюющий за свою власть
- Владил — см. Владай
- Владимер — наделенный великой властью
- + Владимир — 1. владеющий в мире; 2. владетель мира
- +Владислав — 1. властвующий в славе; 2. прославленный
- + Владияр
- Владомир — см. Владимир
- Влас; Властел; Властибор
- +Властимир — см. Владимир
- +Властислав
- Вомир — воюющий за мир
- Воибор; Воигнев; Воидраг
- Воил — воин
- +Воин; +Воисвет
- +Воислав — 1. воюющий за славу; 2. славный воин
- +Воица; Войдан
- Воймил — милостивый воин
- Воймир
- +Войтех — см. Воил
- Волегост; Волелюб; Волемир; Волибор; Волислав; Вратибор; Вративой;
- Вратимир
- Вратислав; Всевед; Всевет; Всевид
- Всеvlад — властвующий надо всем
- Всегорд; Всеград; Вселюб
- Всемер — более великий в сравнении с другими
- Всемир
- Всемир — устанавливающий мир повсюду
- Всемирисъл; Всеправ; Всерад; Всесвет
- Всеслав — обладающий всей славой
- Всечест; Вълкобрат; Вълкодраг
- Вълкомир — находящийся в мире с волками
- Вълкомил
- Вълкослав — обладающий волчьей славой, волчьим нравом
- Вълкашин — см. Вълкослав

Върбан — могучий как верба;

Въртогост — от стб. врьѣти — занимающийся гостями, заботящийся

о них

Въртослав — прославившийся своей заботой

Върхоглед; Върхослав

Гневеш

Гневота — от стб. гнѣв — гнев

Годан — данный родителям по их желанию

Годеслав — славится тем, что всем приятен (рус. Годислав)

+Годимир; +Годислав; Годобрат; +Годолуб; +Годомисъл

Гонимер — тот, кто добьется величия

Гонимир — тот, кто добьется мира

Горазд; +Гордобор; +Горилют; Горимир; +Горислав

Горян — выстраданный

Гостенег; Гостибой; +Гостибор

Гостивар — заботящийся о своих гостях; от стб. варовати — охранять, заботиться

Гостивой; Гостидраг; Гостилю; Гостимил; Гостирад; Гостислав

Гостолуб — любящий гостей

Гостомер — принимающий много гостей

Гостомисъл

+Градислав — хорошо строящий

+Градимир — живущий созидательно в мире, а не в военной разрухе

Гръмбой (рус. Громобой)

Дабор; Далебор; Далевой

Дародан — данный в дар

Дарослав — 1. дарящий славу; 2. славный дар

Дебой — ловкий в бою

Девислав; Девисил

Делян — от стб. дѣлати — работать, трудиться, делать

Делогод — угодный своими делами

Денислав

Деница — от *денница* — утренняя звезда, Венера

Десибрат

Десивой — стб. десити — находить, заставить

Десимир — тот, кто найдет, обретет мир

Десирад

Десислав — тот, кто достигнет славы

Деян — деятельный, работающий

Дивлян

Добрад — добрый и радостный

Добривой — тот, кто станет добрым воином

Добрил — от добър
 Добрин; Доброй; Добровест; Добровид; Добровлад; Доброгост
 Добродал — несущий добро
 Добродан — данный добром
 Доброжит; Добролик
 Добролюб — любящий доброту
 Добромер — великий в своей доброте
 Добромил
 Добромир — несущий мир
 Добромисъл
 Доброслав — славящийся своей добротой
 Добростраж; Добросърд; Добротех
 Добротица — см. Добрил
 Доброхвал; Доброчест; Доманег; Домислав; Домомисъл; Доморад
 Домослав — прославляющий свой дом
 Драган — дорогой, милый
 Драгил — см. Драган
 Драгобрат — радующий своей милостью
 Драгобрат; Драговар
 Драговет — говорящий приятно
 Драговит — см. Драган
 Драгогост; Драгожел
 Драгой — см. Драган
 Драголюб — тот, кто любит милое
 Драгомил — дорогой и милый
 Драгомир — приносящий дорогой мир
 Драгослав — славящийся своей милостью
 Драгота — см. Драган
 Драгош
 Дружелюб — дружелюбный
 Дружимир; Душан

Ездимер — хороший наездник
 Ездимир — позднее изменение от *Ездимер*
 Ездислав; Еловит

Жалибор; Жалигост; Жалидед; Жалимир; Жалислав
 Ждан — желанный; от стб. жьдати — ждать
 Жедимир — нуждающийся в мире
 Желевид; Желегод
 Желебор — тот, кто борется за свои желания
 Желигост — встречающий гостей с желанием
 Желимир — желающий мира
 Желислав

Живодан — дар жизни
 Живодар — см. Живодан
 Живомир — живущий в мире
 Живорад — радующийся с жизнью
 Жизнерад
 Житолуб — любящий жизнь; от стб. жить — жизнь
 Жетомир
 Житорад — радующийся жизни

Зарибог; Запрян; Званимир; Звездан; Звездомир; Земибор; Златан
 Злативой — золотой, отличный воин
 Златил — т. е. золотой
 Златин — см. Златил
 Златимир — приносящий «золотой», ценный мир
 Златислав — имеющий «золотую» славу
 Златовлас; Златодан; Златодар
 Златозар — светящийся, озаренный
 Златомир — см. Златимир
 Златосвет; Златояр; Зловед; Зоран

Иват — от ива
 Ивайло — см. Иват
 Ивор

Казимир; Калимир
 Калина — вид дерева
 Камен — т. е. каменный
 Коцел; Крамир; Красен
 Красимил — красивый и милый
 Красимер — великий в своей красоте
 Красимир — позднее изменение от *Красимер*
 Крачил

Лепослав — славящийся своей красотой
 Лепотин — красивый, приятный
 Лесорад
 Лъчезар — лучезарный
 Любислав — любящий славу
 Любозар — озаряющий своей любовью
 Любовид — вызывающий любовь своим видом
 Любомил — любящий и милый
 Любомир — любящий мир
 Люборад — 1. любящий мир; 2. радующийся любви
 Любослав — см. Любислав

- Лютовой — воюющий с яростью
 Лютомер — великий, прославившийся своей лютостью
 Лютомир — позднее изменение от *Лютомер*
 Лютослав — славящийся своей лютостью
 Лютогняв — лютый в своем гневе
- Маламир
 Малица — маленькая
 Малой — от стб. *маль* — маленький, мелкий
 Маломер — скромный
 Маломир — изменение Маломер
 Малорад — радующийся малому, скромный
 Манислав
 Матица — от стб. *мати* — мать
 Мезомер — хорошо платящий; от стб. *мьзда* — оплата, откуп
 Мерян — умеренный
 Мил — милый
 Милай — см. Мил
 Милан — который всем мил
 Милат — см. Мил
 Милатин — см. Мил
 Милашин — см. Мил
 Милек — см. Мил
 Милен — см. Милан
 Милец — см. Мил
 Миливой — милостивый во время войны
 Милирад — милый и радостный
 Милица — милая
 Милобрат — любящий своих братьев
 Милован — милостивый, сострадательный
 Миловой — см. Миливой
 Милодин — от Мил
 Милодраг — милый и дорогой
 Милорад — см. Милирад
 Милослав — славящийся своей милостью
 Милослов — говорящий мило
 Милотин — от *Мил*
 Мира — приносящая мир
 Мират — приносящий мир, мирный
 Мирислав — славный своей смиренностью
 Мирован — живущий в мире, в согласии
 Миродан — данный, чтобы принести мир
 Миролоуб — любящий мир
 Мирослав — см. Мирислав

Мирослов — говорящий мирные слова
 Миртан — из мирты
 Мирян — мирный, спокойный
 Мислигод — добрый в своих помыслах
 Мислигост — мыслящий о своих гостях
 Мислимир — мыслящий только о мире
 Мицел
 Младан — от *млад*
 Младен — см. Младан
 Младин — см. Младан
 Млатей — мощный как молот
 Модрил; Модрян; Моймир; Молибор
 Молян — вымоленный
 Момчил; Морава; Морислав
 Морян — от *море*
 Мостил — стабильный, мощный как мост
 Мостич — см. Мостил
 Мошян — т. е. мощный
 Моян; Мръзян
 Мъдрил — мудрый
 Мъдрой — см. Мъдрил
 Мъдрян — см. Мъдрил
 Мъжил — мужественный
 Мълкомир; Мързан; Мързован
 Мъстил — мстительный
 Мъстимер — страшный (великий) в своей мести
 Мъстислав — прославившийся мстительностью
 Мъкомир

+Надежда

Найден — т. е. найденный
 Наплат — платит за себя
 Небой — кто не боится, храбрый
 Невен — красивый как цветок *невен* (календула)
 Невета — неразговорчивая; от стб. *въщати* — говорить, рассказывать
 Невид
 Невяна — см. Невен
 Негован — нежный; от стб. *нѣга* — нежность, ласка
 Негомер — великий в своей нежности
 Негослав — славящийся своей нежностью
 Негота — см. Негован
 Неготин — см. Негован
 Недан — предохранительное — которого не отдадут
 Недамер — скромный

Недар

Неделин — рожденный в воскресенье (болг. *неделя*)

Неделица — см. Неделин

Неделя — см. Неделин

Недом

Недомер — предохранительное — недостаточно великий

Недомол

Недраг — предохранительное — не мил своим родителям

Недялко — см. Неделин

Неждан — неожиданный

Нежил — предохранительное — который будто бы не жил

Нелюб — предохранительное — которого не любят

Немил — предохранительное — немилый

Немир — беспокойный

Немлад — предохранительное — который не сможет дожить до отрочества

Ненад — родившийся неожиданным

Нерад — предохранительное — нерадостный

Нерадим

Нехтян — предохранительное — нежеланный

Нечица

+Новак — 1. новый, вероятно, первый ребенок в семье; 2. основатель рода

Нован — см. Нован

Ногой — со здоровыми ногами

Нравота — с добрым нравом

Няго — см. Негован

Нягой — см. Негован

Нягомир; Нягослав

Нягота — см. Негован

Нягул — см. Негован

Нягулица — см. Негован

Далее (на время написания статьи) списки имен не содержат объяснения их значения:

Обислав Обрад Обретен Огнемир Огнен Огнян Орлин Орлой Ослав Остой Остром Остромир Острян

Перимир Пламен Пленимир Плодин Помет Правдан +Правдомир Пребъд Предан +Предимир +Предраг +Прелюб Прерад Пресил Преслав Прибислав Приян Продан Прослав Първан (рус. Перван) Първел Първен Първзор Пърголета Първослав (рус. Первослав) Пътослав (рус. Путислав)

Рад Радан Радибуд Радив Радивой Радил Радимир Радислав Радица Радмил Радмир Радобил Радобор Радобуд Радован Радовест Радовид Радогост Радой Радолюб Радомил Радомир Радосвет Радослав Радослов Радостив Радостин Радота Радул Радуш Раица Райна Райчил Ракита Ралица Рамир Ранил Ранислав Ративой Ратил Ратой Ратомир Рая Ретивой Родан Родислав Роса Росен Рослав Руе Руен Ружа Ружица Румен Румяна Русадин Русат Русел Русимир Русомир Руя Руян Ръжан Ръжица

Самодар Светил Светин Светислав Светла Светлана Светлин Светлозар Светломир Световид Светозар Светомир Светослав Свободан Себеслав Селимир Семен Семян Сенислав Сестримил Сеян Сивен Сиветин Сивил Сивин Силян Синой Скорил Скоробит Скорогост Слав Славадин Славен Славин Славица Славой Славолуб Славомер Славомир Славослав Славотин Славян Словен Сломер Сломир Смелетин Смелян Смил Смилен Смилица Снежа Снежана Снежин Сняго Спас Спасимир Срацимир Сребрен Сребрил Сребрин Сребряна Сретен Стаил Сталян Стамен Стамер Стамир Стамян Стан Станил Станимер Станимир Станислав Станислов Станое Станоил Станой Станомир Стат Стобор Стоен Стоил Стоимен Стоимер Стоимир Стоислав Стоядин Стоян Стражил Стразимир Странимир Стратил Стратимир Страхил Страхой Страшил Страшимир Стрегомил Стрегомир Стрез Стрезил Стрезимер Стрезимир Стрезислав Стоимер Стоимир Строислав Съдомер Съдомир Създан

Таимир Татимер Твърден Твърдин Твърдислав Тегомир Текомир Теменуга Теример Техомир Тимер Тих Тихобуд +Тихомир Тихослав Толимир Толимер +Томислав Требел Требомир Троян Трудолюб Тръсил Тръсомир Търпимир

Унемир

Харизан Хваливар Хватимир Хитимир Ходимир Холигост +Хранимир +Хранислав Хранослав Хтена Хърс (рус. Хръсь)

Царил +Цвета +Цветан Целовид Целогост

Часлав Чедомир Чернота Чернотин Чудомир

Ява Явица Ядовар Ядомир Яздимир Яромер +Ярослав Ярослав

РАЗДЕЛ II

КНЯЗЬ ЗВЕЗДИЧ И БАРОНЕССА ШТРАЛЬ — КТО ОНИ ТАКИЕ? ¹

В антропонимически многослойном пространстве лермонтовского «Маскарада» выделяются две фигуры, странные, сомнительные и авантюристические. Это — баронесса Штраль и князь Звездич.

Что их связывает и кто они такие?

А. Б. Пеньковский [Пеньковский 2003], занимаясь персонажами «Маскарада», посвятил им значительную часть своей книги. Вот — в кратком виде — его соображения:

- Оба персонажа связаны семантикой имен: *звезда* (Звездич) — *луч* (Strahl). Антропонимическое единство, как пишет А. Б. Пеньковский, ведет и к функциональной близости поведения. «Так, они оба связаны с браслетом и чрез него с основными героями драмы, они оба совершают бесчестные поступки, оба раскаиваются, оба запаздывают с раскаянием и признанием» [Пеньковский 2003, 41].

- Оба они входят в поле «света» и в символику бально-маскарадного мира. Основы их имен позволяют видеть в них символы космоса, залитого светом: звезда — луч — свет — блеск — сияние... [Там же]. Но этот свет — лжесвет, это блеск маскарада, а не жизни.

- К тому же, Звездич и Штраль — это чужие имена и чужие титулы. Баронство в России было редким, и баронами часто называли (иронически) остзейских дворян. Титул барона не давал его носителям права на почетное величание вроде *сиятельство*, *светлость* [Там же, 50]. Кроме того, князь Звездич — скорее, серб, то есть представитель нации без аристократических традиций.

Итак, заключает А. Б. Пеньковский: «Оба имени являются чужими. Звездич и Штраль — чужие имена. Они чужие прежде всего с точки зрения языка. Они не русские. Они чужезычны» [Там же, 51]. И далее — «ни одна из такого рода фамилий не давала ему решения всего комплекса стоявших перед ним художественных задач с такой глубиной, тонкостью и изяществом, как фамилии Звездич и Штраль» [Там же, 53].

¹ Вариант этой работы см.: Антропология культуры 3, М., 2005. Данная статья финансируется исследовательским грантом по программе фундаментальных исследований ОИФН РАН, проект «Имя: семантическая аура (синхрония и диахрония)».

Нужно напомнить еще три важных обстоятельства. Первое — они (трудно сказать, вольно или невольно) губят через интригу доверчивую, простодушную и привлекательную молодую женщину — Нину Арбенину². Второе — баронесса влюблена в князя, но это скрывает, скрывает и от него. Третье — князь очень привлекателен и по сути является привычным шармером-обольстителем. И еще: ряд жизненных обстоятельств этой пары представляет собой много для нас важного, о чем будет сказано дальше.

Итак, антропонимическое пространство «Маскарада» соблазнительно многослойно. Лермонтов вводит в него и другие «чужие» имена, например, Адам Шприх, Казарин. Как он пишет далее, на этом фоне «чужих» масок и фигур вроде *Старик, Гость, Доктор*, тоже как будто восходящих к Комедии масок, простая русская фамилия одного из проходных персонажей — *Петров* — кажется уже странно и подозрительно отчужденной [Пеньковский 2003, 63].

Наконец, как показывает А. Б. Пеньковский, «напрокат», «масочно» и само имя *Нина*. Правда, это имя имеет и наследственные корни: прадед Лермонтова, Алексей Емельянович Столыпин, был страстным театралом и содержал «домашний» театр, с успехом продемонстрировавший и на московской сцене спектакль «Нина, или от любви сумасшедшая»³. Более сложной кажется «антропонимическая маска» главного героя — Арбенина. Корень *arb-*, по мнению Пеньковского, ведет нас к «арабу», то есть мавру — Отелло, понапрасну убивающему жену свою из ревности.

Однако уже высказывалось мнение, что в «Маскараде» отражена личная трагедия А. С. Пушкина⁴. Тогда Нина — это N. N., Наталья Николаевна. Принимая эту гипотезу, мы можем понять имя Арбенина и несколько иначе, чем это трактует А. Б. Пеньковский. «Мавр» — сам Пушкин, «потомок негров безобразный». И зовут его *Евгений*, а отчество — *Александрович*. Окончание фамилии — *-ин*, как у Онегина. Та же А. М. Марченко отмечает, что в отрывке из неоконченной по-

² Подчеркнутое А. Б. Пеньковским раздвоение «Нины», которая на самом деле Настасья Павловна (о чем читатели «Маскарада» как правило забывают), еще сильнее подчеркивает ее простодушие (даже провинциальность) и доверчивость. Об этом ранее писала и А. Марченко [Марченко 1984].

³ Эти сведения взяты из статьи А. Марченко [Марченко 1984], к которой мы будем неоднократно обращаться и далее.

⁴ Эта концепция предложена и развита А. М. Марченко в уже упомянутой статье в журнале «Новый мир», 1984, № 10. К сожалению, более поздние исследователи «Маскарада» почему-то прошли мимо ее интересных наблюдений.

вести «Я хочу рассказать вам», над которой М. Ю. Лермонтов работал уже после «Маскарада», то есть в 1837—1841 гг., героя также зовут Арбенин, но на этот раз уже прямо — Александр Сергеевич [Марченко 1984а, 213]. Наконец, в Москве — городе Лермонтова — Пушкин прожил с молодой женой на *Арб-ате*.

Гипотеза А. М. Марченко кажется все более вероятной. Так, еще до появления убедительной статьи Поволоцкой [Поволоцкая 2005] я пришла к выводу, что трагедия Пушкина вполне явственно прочитывается и в «Песне о купце Калашникове» Лермонтова, написанной им летом 1837 г. на Кавказе, куда он был выслан за стихотворение «На смерть поэта»⁵. И, действительно, есть здесь и бедность в эту пору Калашникова:

*Ходят мимо бояре богатые,
В его лавочку не заглядывают.*

Далее. Наталью Николаевну Пушкину, как известно, многие упрекали за излишне подробные рассказы мужу о не всегда приличных комплиментах, объяснениях в любви (разговор со старым Геккереном, в частности). См. рассказ красавицы мужу:

*И ласкал он меня, цаловал он меня;
На щеках моих и теперь горят,
Живым пламенем разливаются
Поцалуи его окаянные...
А смотрели в калитку соседушки,
Смеючись, на нас пальцем показывали...*

«Обольстителю» Кирибеевич — иностранец, служащий в войсках царя. См. слова Калашникова:

К тебе вышел я теперь, бусурманский сын.

Значимы и последние слова царя, обращенные к Калашникову:

*Молодую жену и сирот твоих
Из казны моей я пожалую.*

Наконец, сама фамилия купца ведет, возможно, и к любовнице Пушкина, простой девушке, дочери управляющего, Ольге Калашниковой, о которой в кругу его друзей было широко известно.

На этот внутренний сюжет поэмы Лермонтова литературоведы все эти годы не обращали внимания, обманутые «народностью», «фольклорностью» и т. д.

⁵ Необходимо напомнить, что поэма на самом деле называется так, что ролевые фигуры обозначены автором более явственно: «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Известно, что личная жизнь Пушкина отражена в повести В. Одоевского «Княжна Зизи». Более того, в моей работе [Николаева 2000] указывается на слишком явные сходства жизни Пушкина и сюжета романа Бальзака «*La fleur des poids*» (буквально «Горошковый цвет»), появившегося в петербургском обозрении «*Revue étrangère*» в 1835 г. осенью (впоследствии — это «Брачный контракт» 1842 г.). Наверняка, отголоски пушкинской трагедии запряганы и в других повестях, рассказах и романах.

Основная, известная читателям версия «Маскарада» — это вторая его редакция. Первая редакция была представлена Лермонтовым в драматическую цензуру при Третьем Отделении его императорского величества канцелярии в 1835 г. для получения визы на постановку ее в «Императорском Санктпетербургском театре». Ее содержание известно по докладу цензора Е. Ольдекопа. Она была запрещена к постановке. Вторая редакция (самая известная) была запрещена также. В октябре 1836 г. Лермонтов представляет третью редакцию (по некоторым данным, четвертую) под названием «Арбенин». Сюжетные линии в ней достаточно сильно изменены. Баронесса как персонаж отсутствует. Появляется какой-то мало понятный по функции персонаж — Оленька, воспитанница. У князя, действительно, роман с Ниной (или взаимное влечение). Нина остается в живых, но Арбенин навсегда уезжает. Существенно для нас (для дальнейшего изложения), что князь Звездич летом часто виделся в деревне с Ниной (в этой редакции — Настасьей Алексеевной). И в этой редакции Нина уже виновата, более того, как пишет исследовательница «Маскарада», «теперь Нина является коварным существом, действительно обманывающим благородного и несколько не демонического Арбенина» [Ефимова 1927, 37]. Правда, та же А. М. Марченко предлагает другую трактовку для этой последней, 1836 г. редакции пьесы, названной «Арбенин». Эта кажущаяся для современного взгляда очень слабой редакция обретает жизнь, если обратиться к пушкинской биографии середины 30-х гг. В начале в центре «Маскарада» была игра и страсть к игре, затем — беспричинная ревность. А в последней редакции? Как пишет А. Марченко, «Звездич, настойчиво и давно преследовавший жену Арбенина, наконец, добивается своего: Нина признается, что любит его. И в то же время явно боится решительных действий со стороны осчастливленного Звездича <...>. В испуге, спасая себя, Нина предает воспитанницу своей матери, названную сестру. Клевещет, уверяя мужа, что Звездич, зачавший в их дом, ездил из-за Оленьки. И когда у Арбенина появляется план: женить напроказившего князька на влюбленной в него девушке, чтобы оградить и себя, и жену от сплетен, Нина не возражает. <...> Ведет себя как нельзя благоразумнее. Более чем благоразумно держалась и

Наталья Николаевна Пушкина, когда Дантес скоропалительно женился на ее сестре» [Марченко 1984, 237]. То есть, по мнению А. Марченко, эволюция редакций связана с развитием ситуации «около Пушкина».

Однако нашим источником служит лишь общеизвестная вторая редакция⁶.

Итак, прежде всего обратимся к одному существенному обстоятельству.

Архетипическая модель пары — двух бывших любовников, интриганов и носителей зла, представлена во многих произведениях мировой литературы (вплоть до лисы Алисы и кота Базилио), и изучение инкарнаций этой пары — особая тема, всерьез заслуживающая внимания. Но в данном случае интересны более конкретные прототипы и их имена.

Уже говорилось, что князь Звездич, скорее всего, серб (но вместе с тем в нем есть какой-то блеск офицера Австро-Венгерской империи). Баронесса Штраль, по-видимому, «из немцев».

Но, кажется, их прообразы — на самом деле французские.

Осмеливаемся выдвинуть гипотезу, что это — герои «Опасных связей» Шодерло де Лакло: маркиза де Мертей и виконт де Вальмон.

Как это можно доказать? Вероятно, двумя способами: сведениями о влиянии на Лермонтова французской литературы и самим сопоставлением текстовых и сюжетных линий.

М. Ю. Лермонтов, по многим свидетельствам, знал французскую литературу прекрасно. В статьях [Николаева 2000; Николаева 2004] подробно анализируется упоминание бальзаковских героев и аллюзий, обращенных к бальзаковским текстам, в его текстах, а также возможное знакомство с произведениями П. Мериме. Так, например, он писал о Печорине в «Герое нашего времени»: «*Он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала*». В 1835 г. Лермонтов пишет А. М. Верещагиной: «*Теперь я не пишу романов, я их делаю*». Фраза эта, безусловно, восходит (как зеркальный поворот) к повести Бальзака «Герцогиня де Ланже», где о генерале Монриво говорится, что он «*всегда делал романы, вместо того, чтобы писать их*». Несомненно, что физический образ безобразного горбуна Вадима — героя одноименного романа Лермонтова — почти полностью повторяет (кроме лица) облик Квазимодо. Существуют и другие переклички с текстами В. Гюго. Что касается непосредственного влияния на роман «Герой нашего времени», то принято говорить об

⁶ Текст «Маскарада» анализируется по изданию: *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии. М.; Л., 1935. Редакция текста и комментарии Б. М. Эйхенбаума.*

«Адольфе» Б. Констана, «Исповеди сына века» А. Мюссе, о «Неволе и величии солдата» А. де Виньи, «Рене» Шатобриана.

Б. В. Томашевский, наиболее подробно исследовавший тексты Лермонтова в свете современной ему западноевропейской литературы, выдвигает на первый план среди источников «Героя нашего времени» роман «Жерфо» малоизвестного у нас писателя бальзаковской школы Шарля де Бернара (1804—1850); сюжеты двух романов им тщательно сравниваются [Томашевский 1941].

Б. В. Томашевским высказывалось также предположение, что в тексте «Вадима» есть маленькая вставная новелла — рассказ о мертвом женихе, пришедшем в брачную постель своей невесты и изгнанном потом из дома с большими усилиями. Возможно, как пишет Б. В. Томашевский, здесь есть влияние новеллы Мериме «Венера Илльская» (1837 г.). Однако она опубликована позднее того периода, когда Лермонтов писал «Вадима» — 1832—1834 гг.; кроме того, «сюжет о мертвом женихе» всегда был очень распространен в европейском фольклоре.

Столь же детально, как и Б. Томашевский, связи М. Ю. Лермонтова с западноевропейской литературой исследовал А. В. Федоров [Федоров 1941]. А. Федоров тоже указывает на знакомство с А. де Виньи, А. Шенье, Лагарпом, В. Гюго и др. По его мнению, более пристальное внимание к французской литературе появилось у Лермонтова в последние годы жизни поэта. Ранее его увлекало творчество Гёте, Гейне и, конечно, огромное место в его мире занимал Дж. Байрон. А. Федоров делает одно тонкое замечание, которое нужно иметь в виду, обсуждая вопросы — читал или не читал поэт, знал или не знал произведение X именно французской литературы. Он считает: именно потому, что французская литература, особенно литература XVIII века, была так хорошо знакома людям лермонтовского круга и уровня, она не казалась ни интересной, ни оригинальной, ни привлекающей внимание. Она была как бы «своей», но как и своя, была прекрасно усвоена [Федоров 1941, 194].

Но был и еще источник влияния, шедший из Франции. Так, Б. М. Эйхенбаум пишет, что «значительно более важным, в плане установления прямых источников, является выяснение связи “Маскарада” с романтической мелодрамой (преимущественно французской), получившей в эпоху 30-х годов чрезвычайно широкое распространение на русской сцене в переводах, переделках и подражаниях»⁷.

И вот на поток французских текстов, воплощенных на московской и петербургской сценах, стоит обратить внимание. Это были: переводы, переложения, переделки и пересказы. Так, мною, по данным При-

⁷ Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии. С. 553.

ложения к «Истории русского драматического театра. Репертуарная сводка» (История. 1978. Т. 3. С. 218—338), был сделан специальный подсчет, а именно: сколько на московской и петербургской сцене в период с 1826 по 1845 г. шло таких «околофранцузских текстов». Их оказалось 456(!). Немецких, английских, итальянских и испанских источников было поразительно мало. Даже русских оригинальных пьес было значительно меньше. Некоторые пьесы, традиционно считающиеся русскими, например, известные водевили Д. Т. Ленского, оказывались в конечном итоге переделками и переложениями с французского. Сюжеты практически тиражировались. Так, например, в 1837 г. была поставлена драма Ивельева «Владимир Влонский», поразительно напоминающая «Маскарад», только вместо браслета там фигурирует обручальное кольцо. Так что, по мнению З. С. Ефимовой, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова просто запоздал с появлением на сцене и потому был признан поначалу пьесой хаотической и слабой [Ефимова 1927].

Интересно, что и в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» и в повести В. А. Соллогуба «Большой свет», опубликованной в «Отечественных записках» в 1840 г., где откровенно и издевательски изображен М. Ю. Лермонтов под именем жалкого и бедного корнета Миши Леонина, основное действие и его пружина возникают как раз на маскараде⁸. Кроме того, нельзя забывать, что именно на новогоднем **маскараде** в 1810 г. дед Лермонтова, Михаил Васильевич Арсеньев, почти в присутствии жены и дочери, покончил с собой из-за несчастной любви к соседней помещице⁹.

Итак, обратимся к другой культурологической сфере. К сожалению, филологи, ища следы какого-либо влияния одного автора на другого или на истоки сюжета, обычно оперируют текстом А и текстом Б. Между тем культурология среды оказывает влияние не меньшее, а иногда и большее, или связь является намного более простой¹⁰.

⁸ Однако известно, что Лермонтов не был особенно задет повестью В. А. Соллогуба. А. Немзер в Примечаниях к изданию 1983 г. раскрывает и другие прототипы повести: так, Наденька — это С. М. Виельгорская, впоследствии жена самого Соллогуба, Сафьев — С. А. Соболевский, графиня Воротынская — Е. К. Воронцова-Дашкова, Армида — Е. А. Сушкова, Щетинин — сам В. А. Соллогуб [Соллогуб 1983: 516].

⁹ Подробности этого ужасного события описываются в книге А. Марченко «С подорожной по казенной надобности» [Марченко 1984а].

¹⁰ Так, в 1910 г. возникает сюжет убийства князя (властелина, принца) на охоте. Он отражен, в частности, в стихотворении Н. Гумилева «Охота» и А. Ахматовой «Сероглазый король». Около 10 картин с этим сюжетом и написанных в эту эпоху можно увидеть в Париже в музее Д'Орсэ. Сюжет этот абсолютно чужд русской традиции. Разгадка, как оказалось, таится не в литературе, а в

Например, известно, что большой успех имела пьеса «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и Дино, шедшая с 1829 г. в Москве и Петербурге (Лермонтов смотрел ее в 1829 г.). Герой проигрывает состояние, опускается, живет в хижине, почти убивает своего сына и т. д.¹¹ Как будто бы никто не обратил внимание на *имя* несчастного: Жермани (тут явно притягиваются ассоциативно Германн и Сен-Жермен).

Однако ссылок на «Опасные связи» я, в связи с творчеством Лермонтова, не встретила нигде. На русском языке этот роман появился впервые в 1804—1805 гг. под названием «Вредные знакомства».

Пересказывать сюжет этого великого романа, я думаю, не имеет смысла. Он кажется абсолютно прозрачным¹². (Но это, как выяснится, только на первый взгляд.) Иллокутивная сила этого романа в письмах в том, что четкая схема сюжета и отношений героев все же дает возможность неожиданных трактовок, чуть-чуть иных, а читателю-филологу непонятно, где же именно в этом безупречно построенном тексте можно обнаружить места для подобных новых интерпретаций.

Спустя 200 лет после публикации романа (а опубликованы были «Опасные связи» в 1782 г.), один за другим по книге Шодерло де Лакло были сняты четыре фильма: Роже Вадима (Франция), Милоша Формана (США), Стивена Фрирза (США), последний фильм — 2002 г. Ж. Дайана (Франция — Канада). Все четыре фильма мной были внимательно просмотрены (и, к тому же, не одна театральная постановка), и каждый раз удивляла возможность новой глубинной трактовки, возникающей практически на минимальном изменении поверхностной ткани сюжета.

Но, говоря проще, основное в этом романе — страх перед любовью, страх испытать истинную, подлинную любовь и страх ее показать, что не одно и то же¹³.

Боязнь обмануться ведет к желанию обманывать.

поставленных повсюду в Европе (и в России, немного позже) операх Р. Вагнера, где включен был сюжет убийства на охоте Зигфрида (см. об этом подробно: [Николаева 2000]).

¹¹ Сюжет пьесы пересказывается по: [Дмитриев 1978, 40].

¹² Текст «Опасных связей» на русском языке цитируется по изданию: *Шодерло де Лакло. Опасные связи* / Пер. с фр.; Ст. и примеч. Н. Я. Рыковой. М.; Л., 1965 (АН СССР. Литературные памятники). Французский текст цитируется по изданию: *Choderlos de Laclos Pierre. Les liaisons dangereuses*. Garnier—Flammarion, 1964.

¹³ Впоследствии именно этим, явной огромной любовью и активной боязнью ее показать, как бы унизившись перед своей «тусовкой», и стал известен фильм М. Карне «Обманщики» (*Tricheurs*), популярный в 1960-е гг.

Утрированная куртуазность и хитро сплетенная интрига являются таким образом средствами защиты. Протагонисты блестящи и в то же время не защищены, а их кончающаяся эпоха (1782!) позднее представляется потомкам уже маскарадной, а пространство маскарада, как пишет А. Б. Пеньковский, ослепительно и лживо.

Маркиза де Мертей продолжает любить виконта де Вальмона, который уже побывал ее любовником, но боится его потерять совсем, отдавшись ему снова, и потому задает ему, как в сказке, трудно и мучительно решаемые задачи. Она боится потерять и свою репутацию, репутацию женщины, **которая** выбирает и бросает любовника, а не репутацию женщины, **которую** бросают¹⁴. Вальмон же по-настоящему влюбляется в «президентшу» мадам де Турвель, но боится потерять репутацию петиметра и ловеласа. Остальные — жертвы протагонистов, фигуры менее яркие. В свою очередь естественно и то, что вспыхнувший кинематографический интерес к этому роману возник именно в конце XX в., когда психоанализ как метод приобрел более широкое распространение и применение.

Возвращаясь к «Маскараду», скажем, что трудно решить на уровне имен, что «главнее» и тем самым кто главнее: **Звездич** или **Штраль**. Звезда посылает лучи и потому центр как будто бы она, но звезда далеко, а луч поражает здесь и сейчас. Как кажется, эти неоднозначные и сложные корреляции — ключ и к разным трактовкам «Опасных связей».

Разумеется, страх обмануться в любви преследует и Арбенина. Так же боится открыться в своей любви к князю Звездичу и баронесса Штраль у Лермонтова. Необходимо еще раз напомнить, что ключевое слово интерпретации у исследователей «Маскарада» от редакции к редакции менялось: если более ранний текст можно было трактовать как «драму ревности», то «Арбенин», скорее, это «драма мести», поскольку в позднем тексте Арбенин устраивает так, что князь Звездич обвиняется в шулерстве, передергивании и его репутация погублена. В. Комарович в специальной статье объясняет эту эволюцию личными обстоятельствами М. Ю. Лермонтова в это время [Комарович 1941, 632—633].

¹⁴ См. у Лермонтова:

*Он не узнал меня... да и какой судьбою
Подозревать, что женщина, которой свет
Дивится с завистью, в пылу самозабвенья
К нему на шею кинется, моля
Дать ей два сладкие мгновенья,
не требуя любви — но только сожаленья*

В романе Шодерло де Лакло главной интриганкой, носителем почти inferнального зла, является маркиза.

См. в конце романа: **Письмо 169. От Шевалье Дансени к госпоже де Розмонд:** *«Я считал, что окажу услугу обществу, разоблачив перед ним такую опасную женщину, как госпожа де Мертей, которая, как вы сами можете убедиться, является единственной, истинной причиной всего, что произошло между господином де Вальмоном и мною»*¹⁵.

Письмо 171. От госпожи де Розмонд к шевалье Дансени:

*«Когда узнаешь о подобных мерзостях, жалеешь, что еще живешь на белом свете. Стыдно быть женщиной, когда знаешь, что есть женщина, способная на такое распутство»*¹⁶.

Письмо 175. От госпожи де Волаж к госпоже де Розмонд:

«Я была права, когда говорила, что, может быть, для нее было бы счастьем умереть от оспы. Она же, главное, поправилась, но оказалась ужасно обезображенной, а главное — ослепла на один глаз. Вы сами понимаете, что я с ней не виделась, но говорят, что она стала совершенным уродом.

*Маркиза де..., не упускающая ни малейшей возможности позлословить, вчера, говоря о ней, сказала, что болезнь вывернула ее наизнанку и что теперь душа у нее на лице. К сожалению, все нашли, что это очень удачно сказано»*¹⁷.

Итак, творец злодеяний, в основном, маркиза де Мертей.

Постараемся понять, что можно прочесть в их именах.

Виконт де Вальмон (Viconte de Valmont) именуется по местности, как это было принято во многих аристократических семьях Европы (и старой России). Valmont — область Seine-Infericure, Calvados¹⁸. Интересно, что есть вариант Vaudemont, восходящий к местности Meurthe-et-Moselle (то есть тут как будто какой-то мостик к имени Meurteil). Однако семантически в имени Вальмона есть и «гора», и «долина», то есть перепады от высокого к низкому. См. старый французский фразеологизм: *par monts et par vaux*¹⁹. (Так, Р. Барт, анализи-

¹⁵ Опасные связи, 304.

¹⁶ Там же, 307.

¹⁷ Там же, 313.

¹⁸ Dauzat A. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France. Paris, 1951. P. 585.

¹⁹ Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, 1938. P. 739.

руя новеллу Э. По «Случай с мистером Вальдемаром», всячески подчеркивал, что в этом имени есть корень *val-*, есть индоевропейский корень **mag-*, связанный со смертью, так что имя героя, вероятно, славянина, это — «долина смерти».) Имеет смысл привести здесь слова Р. Барта: «Имя собственное всегда должно быть для критика объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное — это, можно сказать, король означающих: его социальные и символические коннотации очень богаты. В имени *Вальдемар* можно прочесть по меньшей мере две коннотации: 1) присутствие социоэтнического кода: что это за имя — немецкое? славянское? Во всяком случае, не англосаксонское; эта маленькая загадка будет разрешена в лексии 19 (Вальдемар — поляк); 2) *Valdemar* означает “морская долина”: океаническая бездна, морская глубь — излюбленный мотив По; образ бездны отсылает к тому, что находится одновременно под водой и под землей» [Барт 1989, 432].

Имя Сесиль де Воланж (*Cécile de Volanges*) можно трактовать по-разному. Прежде всего оно связано с католической святой Цецилией (Сесилией), которая приняла обет девственности и убедила своего жениха чтить ее обет. (Учитывая сюжет романа, можно считать, что здесь просвечивает некоторая ирония.) Около 230 г. н. э. святая Цецилия приняла вместе с женихом мученическую смерть. Также очевидно, что это имя соотносится и с латинским *caecus* — *caeca* ‘слепой’. А *vol-* связано, с другой стороны, с полетом, с чем-то, что летает (порхает) по воздуху. См. лат. *volare*. В то же время *voleur* — это ‘вор’. Наконец, это термин охоты: *le faucon vole la perdrix*. А в фамилии ее просвечивает и «ангел» (*ange*)²⁰.

О шевалье Дансени (*Danceny*) мы можем сказать только, что этимологический словарь имен этот корень все-таки возводит в основном к танцу (*Danset, Danse*)²¹.

Итак, юная пара героев наводит на мысль о чем-то легком, порхающем и потому не слишком задумываемомся.

А вот фамилия де Мертей (*de Merteuil*) не встречается в словаре старинных французских дворянских имен. И, несомненно, она восходит к общиндоевропейскому корню с семантикой ‘смерти’ **mer-/mor-*, французское *meurtre*, XII s. — *murtre, meurtier*, XVI s. — *meitrissure* и т. д.²² То есть, она прямо связывается с трагедией, это женщина, несущая смерть.

²⁰ Ibid. P. 756.

²¹ *Dauzat A. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France.* P. 172.

²² *Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française.* P. 474.

В романе Шодерло де Лакло нигде не сказано, каковы личные имена протагонистов. Однако в фильме 2002 г. маркизу зовут Изабель (действие перенесено в 60-е годы XX в., и ее играет Катрин Денев). Откуда же взялось это имя? Можно предположить (но в свою очередь и это не является ответом на вопрос), что это имя взято из романа Кристианы Барош «Зима красоты» 1987 г.²³ Весь этот роман посвящен новой жизни маркизы де Мертей, которая оказывается дочерью богатого голландского суконщика (в конце романа Шодерло де Лакло она тоже едет в Голландию). И вот в этом романе мы видим совсем иную женщину: смелую, мужественную, берущую на себя все трудности семьи, привлекательную, несмотря на обезображенность болезнью, «по-хорошему» сексуальную, не совершающую никаких недостойных поступков, здоровую голландку, почти плебейку, великолепную певицу-сирену, поющую иногда для простых матросов в кабаках, которая в конце концов находит и семейное счастье, и любовь. Но однако и эта «Изабель» проговаривается: «...женщины, вышедшие замуж за носителя титула, в день своей свадьбы и до смерти лишаются имени. Таков уж обычай. Семь лет я звалась маркизой и только маркизой; даже Мертей величал меня так <...>».

Я так и не узнала имен ни шевалье де Вальмона, ни других своих любовников, которым Мертей уступал меня, которых уступал мне, которых я, овдовев, выбирала сама»²⁴.

Можно предположить, что неким светлым для более поздних поколений пятном в облике маркизы де Мертей является ее знаменитый феминистски-суфражистский монолог во славу женщины вообще, униженной и растоптанной как личность в ее очень красивую эпоху. К этому ее монологу мы еще вернемся. Может быть, именно поэтому в «Маскараде» баронесса Штраль выглядит как-то симпатичнее князя Звездича, так как именно она в конце концов раскаивается, пожалев Нину, и посылает объясняющее ее, Нины, невинность письмо Арбенину. Но однако, как пишет уже упоминавшаяся выше исследовательница русского романтизма З. С. Ефимова: «Пружинной действия является баронесса Штраль, завязывающая интригу на маскараде и сообщающая ей дальнейшее движение» [Ефимова 1927, 36]. И однако в новейшем издании, посвященном «Маскараду», читаем о баронессе:

Баронессу всегда играли коварной интриганкой и только — почти чистая драматургическая функция.

²³ Baroche Christiane L'Hiver de beauté. Paris: Gallimard, 1987.

²⁴ Барош К. Зима красоты. С. 269.

В пьесе — не так.

Тут многовато всего для чистой функции: о баронессе нам сообщили гораздо больше, чем, скажем, о Нине. Тут и вдовство, и запутанные материальные обстоятельства, и зависимость от ростовщика Шприха, и чиновник финансового ведомства, и болезненная страсть к офицеру, и интрига с браслетом. И, наконец, просветление с раскаянием, бегством от светской жизни и отъездом в деревню.

Словом, ее история вполне тянет на самостоятельную пьесу... — будь она прочнее обеспечена психологически.

Но она не обеспечена. К тому же, не изложена драматургическим массивом, а — всплывает как бы пунктиром на пространстве «Маскарада» [Гусева 2003, 55].

Однако необходимо представить текстовые доказательства соотношений протагонистов «Опасных связей» и «чужих» персонажей «Маскарада» — князя Звездича и баронессы Штраль.

Итак, вот характеристика князя Звездича, которую в лицо ему бросает влюбленная в него баронесса, представшая в этом диалоге в виде Маски:

Маска (о нем):

*Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолубивый, злой; но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
Людей без гордости и сердца презираешь,
А сам игрушка тех людей.*

Князь:

Мне это очень лестно.

Маска:

Ты сделал много зла.

Князь:

Невольно, может быть.

Маска:

*Кто знает! Только мне известно,
Что женщине тебя не надобно любить.*

Князь:

inslav Я не ищу любви

Маска:

Искать ты не умеешь (ст. 241—255).

Вот еще одна характеристика, данная ему баронессой:

Не знаю... вы не заслужили

Всех этих жертв... вы не могли любить (ст. 1247—1248).

Итак, мы узнаем, что князь — погубитель женщин, боящийся подлинного чувства, отражение блестящего века. Ему ничего не стоит погубить чужую репутацию:

Баронесса:

Без стыда

Я вижу, вы в глаза людей злословить рады (ст. 757—758).

Опасные связи. Письмо 9. От госпожи де Воланж к президентше де Турвель²⁵:

Он еще более фальшив и опасен, чем любезен и обаятелен, и никогда с самой своей юности он не сделал ни одного шага, не произнес ни одного слова, не имея при этом какого-либо умысла, который не явился бы бесчестным или преступным. <...> Поведение его вытекает из принятых им правил. Он умело рассчитывает, сколько гнусностей может сделать человек, не скомпрометировав себя, и, чтобы иметь возможность быть жестоким и злым, не подвергаясь при этом опасности, жертвами своими делает женщин. Я не намерена перечислять всех тех, кого он соблазнил, но скольких он погубил?

Однако он оболъстителен. Вот характеристика Арбенина, где еще раз подчеркивается невозможность подлинной любви для князя, но гибельность его для женщин:

Арбенин:

...лишь объясните мне, какую властью

Вот этот купидон — вас вдруг околдовал?

Зачем, когда он сам бесчувствен, как металл,

Все женщины к нему пылают страстью? (ст. 1154—1160).

Опасные связи. Письмо 81. От маркизы де Мертей к виконту де Вальмону²⁶:

Вы соблазнили и даже погубили множество женщин. Но трудно ли давалась вам победа? Какие препятствия вы преодолевали? В чем за-

²⁵ Опасные связи. С. 26.

²⁶ Там же. С. 141.

слуга, которая действительно была бы вашей? Красивая внешность — дар случая; изящные манеры, которые почти всегда приобретаешь опытом; несомненный ум, но такой, который в случае нужды можно подменить красноречием; довольно похвальная дерзость, но ей вы, может быть, обязаны легкости, с которой одержали свои первые успехи. Если не ошибаюсь, то вот и все, чем вы можете похвалиться.

Опасные связи. Письмо 106. От маркизы де Мертей к виконту де Вальмону²⁷:

Дело в том, что вы лишены настоящей одаренности в своем искусстве: вы умеете лишь то, чему научились, а сами изобретать не способны.

Но вот другая реакция на шарм Вальмона его простодушной жертвы.

Опасные связи. Письмо 11. От президентши де Турвель к госпоже де Воланж²⁸:

Сей устрашающий господин де Вальмон, являющийся, по-видимому, грозой всех женщин, сложил, кажется, свое смертоносное оружие, прежде, чем вступил в этот замок... Он умеет не злоупотреблять веселостью, которую вызывает. Может быть, он слишком уж любит льстить, но льстит так деликатно, что и самая скромность мог бы приучить к похвалам. Словом, если бы я имела брата, то хотела бы, чтобы он был таким, каким выказывает себя здесь господин де Вальмон.

При этом оба они далеко не трусы:

2-й понтер, насмешливо:

...

Что стоят ваши эполеты?

Князь:

Я с честью их достал — и вам их не купить (ст. 13—14).

См. далее:

И, право, эти эполеты

Я заслужил не бегством от врага (ст. 1269—1270)²⁹.

²⁷ Там же. С. 201.

²⁸ Там же. С. 31.

²⁹ Нужно признать честно, что эти дважды упоминаемые «эполеты» все-таки, хотя и довольно слабо, возвращают к идее «пушкинской трагедии» и к Кирибеежичу — Дантесу, поскольку виконт де Вальмон — штатский.

Опасные связи. Письмо 163. От господина Бертрана к госпоже де Розмонд³⁰:

... господин ваш племянник имел несчастье пасть сегодня утром в поединке с господином шевалье Дансени. Мне совершенно неизвестна причина их ссоры, но, судя по найденной мною в кармане господина виконта записке, которую я имею честь вам препроводить, он, по всей видимости, не является зачинщиком.

<...> Но тут-то господин виконт и выказал истинное величие души. Он велел мне замолчать, взял за руку того, кто стал его убийцей, назвал его своим другом, поцеловав его при всех, и всем нам сказал: Приказываю вам относиться к этому господину со всем почтением, какого заслуживает благородный и доблестный человек.

Но на самом деле — так ли они оба не способны на искреннее чувство?

Князь — Арбенину:

*Я ошибался сам — но вашу женою
Любовь моя отвергнута была,
Когда б я знал, что от одной ошибки
Произойдет так много зла,
То верно б не искал ни взора, ни улыбки³¹.*

Опасные связи. Письмо 100. От виконта де Вальмона к маркизе де Мертей:

Но какой же рок привязывает меня к этой женщине? Разве сотня других не жаждет моего внимания? Разве они не поспешат отозваться на него? Даже если бы каждая из них не стоила этой, разве прелесть разнообразия, очарование новых побед, слава их множества не обеспечивают достаточно сладостных утех? Зачем же преследовать ту, что убегает, и пренебрегать теми, что идут к тебе сами. Да, зачем? Не знаю, но этот разлад мучит меня.

Нет мне ни счастья, ни покоя, пока я не буду обладать этой женщиной, которую ненавижу так же пылко, как и люблю³².

Как кажется, эти характеристики обоих героев сходятся.

Обратимся к баронессе Штраль. Она (потаенно!) любит князя, видимо, давно и, видимо, безнадежно, несмотря на мнение о нем (см.

³⁰ Опасные связи. С. 296.

³¹ Маскарад. С. 360.

³² Опасные связи. С. 187.

в нашем тексте ранее). Однако любовь не возвышает ее, особенно в начале, только в конце она понимает, что по-настоящему губит Нину.

Баронесса:

*И вот разгадка всей шарады...
Не знаю, отчего, но я его люблю,
Быть может, так, от скуки, от досады,
От ревности... томлюся и горю,
И нету мне ни в чем отрады! —
Мне будто слышится и смех толпы пустой,
И шепот злобных сожалений!
Нет, я себя спасу... хотя б на счет другой,
От этого стыда, — хотя б ценой мучений
Пришлось выкупить проступок новый мой!... (ст. 779—790).*

Как и маркиза де Мертей, баронесса Штраль — вдова. У обеих после смерти мужа остались какие-то неприятные «дела».

Так, на протяжении всего романа Шодерло де Лакло речь часто идет о каком-то «деле» у маркизы де Мертей, она принимает чиновников, в конце романа дело это проигрывает. И вот эту вовсе необязательную для сюжета деталь мы находим в «Маскараде»:

Чиновник:

*Сейчас лишь из правленья,
О деле вашем я пришел поговорить.*

Баронесса:

Его решили?

Чиновник:

Нет, но скоро!... (ст. 700—705).

См. «Опасные связи».

Письмо 113:

... намерение по-настоящему заняться моим большим процессом, который, действительно, будет наконец-то слушаться в начале зимы. Я чрезвычайно этому рада, ибо и впрямь крайне неприятно, когда все твое благосостояние, можно сказать, висит в воздухе...³³

В конце романа «Опасные связи» маркиза де Мертей бежит в Голландию, а в ключевые моменты сюжета «Маскарада» она удаляется в имение, в деревню.

³³ Там же. С. 217.

См. о баронессе (в конце, после смерти Нины):

2-й гость:

Вы ждете баронессу Штраль?

Она уехала!...

Многие:

Куда? Зачем — давно ли?

2-й гость:

В деревню, нынче утром.

Дама:

— Боже мой!...

Каким же случаем? ужель из доброй воли?

2-й гость:

Фантазии! — романы! (может быть, это и есть ключевой намек. — Т. Н.)... хоть рукой махни! (ст. 1427—1430).

У Шодерло де Лакло простодушная Сесиль де Воланж, на самом деле погубленная интригой маркизы и долго этого не подозревающая, любит маркизу де Мертей, верит ей, они встречаются, несмотря на разницу в возрасте, как две подруги. Ей она открывает свои девические тайны. Такую же «дружбу» мы находим и в «Маскараде»:

Нина:

Катаюсь я в санях, и мне пришла идея

К тебе заехать, топ атоур.

Баронесса:

C'est une idée charmante, vous en avez toujours

(Садятся).

Ты что-то прежнего бледнее

Сегодня, несмотря на ветер и мороз,

И красные глаза — конечно не от слез?

Нина:

Я дурно ночь спала, я нынче нездорова.

Баронесса:

Твой доктор не хорош — возьми другога.

<...>

Нина:

Adieu, ma chère — до завтра, мне пора.

Баронесса:

Да подожди, топ ange, с тобой мы не успели

*Сказать двух слов.
(Целуются).*

Нина (уходя):

Я завтра жду тебя с утра (ст. 674—680).

Но если необязательной сюжетной деталью (а именно такие детали говорят о литературных влияниях в области сюжета) являются длительные «дела» маркизы и баронессы, то в плане человеческой характеристики нельзя не заметить удивительным образом совпадающих феминистских монологов обеих женщин (у Лермонтова баронесса выступает даже как поклонница Жорж Занд, о чем мы скажем ниже) и не признать их сходства и подобия:

Баронесса:

*Подумаешь: зачем живем мы? для того ли,
Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав!
Что ныне женищина? создание без воли,
Игрушка для страстей, иль прихотей других!
Имея свет судьей и без защиты в свете,
Она должна таить весь пламень чувств своих,
Иль удушить их в полном цвете:
Что женищина? Ее от юности самой
В продажу выгодам, как жертву, убирают,
Винят в любви к себе одной,
Любить других не позволяют.
В груди ее порой бушует страсть,
Боязнь, рассудок мысли гонит;
И если как-нибудь, забывши света власть,
Она покров с нее уронит,
Предается чувствам всей душой —
Тогда прости и счастье, и покой!
Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду,
По платью встретит честность и порок, —
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток! (ст. 648—665).*

См. письма маркизы де Мертей:

Письмо 81:

Но если несчастная женищина первой ощутит тяжесть цепей, каким только опасностям не подвергается она, когда попробует сбросить их или хотя бы немного облегчить?..

Я, пользуясь обстоятельствами и мнениями людей, делала этих столь грозных мужчин игрушкой своих причуд или прихотей, лишая одних воли, а других возможности вредить мне...

Вступив в свет еще юной девушкой, по положению своему обреченной на молчаливое бездействие, я воспользовалась этим, чтобы наблюдать и думать... Я была еще очень молода и почти не привлекала к себе внимания, но мне принадлежали только мои мысли, и меня возмущало, что можно уловить их, овладеть ими вопреки моей воле...

Я изучала наши нравы по романам, а наши взгляды — по работам философов...³⁴

Письмо 113:

Неправда, что чем женщины старше, тем они жестче и строже. Между сорока и пятьюдесятью годами <...>. Этот длительный промежуток времени им необходим для того, чтобы примириться с неизбежностью великой жертвы. Но как только она полностью принесена, они разделяются на две категории.

К первой относится большая часть женщин: это те, у которых не было ничего, кроме привлекательной внешности...

Вторую категорию, гораздо более редкую, но, поистине драгоценную, составляют женщины, обладавшие характером и заботившиеся о том, чтобы давать пищу своему уму, а потому умеющие создать себе жизнь даже тогда, когда им уже нечего ждать от природы³⁵.

Итак, баронесса Штраль прямо взывает к творчеству Жорж Занд, что звучит несколько неожиданно.

Б. М. Эйхенбаум в комментариях к собранию сочинений М. Ю. Лермонтова пишет о том, что Д. И. Абрамович в своих комментариях к Полному собранию сочинений М. Ю. Лермонтова 1910—1915 гг. абсолютно ошибочно находит в пьесе аллюзии к роману Жорж Занд «Жак». Прочитав внимательно эти Примечания Д. И. Абрамовича³⁶, я не обнаружила никаких намеков на роман Жорж Занд «Жак» и на ее романы вообще. Однако о сходстве с «Жаком», вероятно, писал кто-то другой, так что Б. М. Эйхенбаум просто перепутал источники.

Как мне показалось, к «Маскараду» ближе роман Жорж Занд «Индиана», где муж обнаруживает (неотправленные) письма жены к любимому, избивает жену, после чего у него происходит апоплексический

³⁴ Там же. С. 141.

³⁵ Опасные связи. С. 215.

³⁶ См.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. III / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910. С. 370 и далее (Академическая библиотека русских писателей).

ческий удар. Преодолевая все препятствия, она бежит к любимому из колонии во Францию, застаёт его женатым, едва не умирает, но тут ее спасает давно любивший кузен, и они уединяются на далеком острове, раздумав вместе умереть, что ими предполагалось ранее.

Но и «Жак» по сути действительно близок к «Маскараду». Но близок он не к той его линии, о которой мы говорим. Герой романа — Жак, проживший трудную жизнь, изверившийся во многом, но еще и сохранивший надежды на счастье³⁷ немолодой дворянин 35 лет, женится на юной и прелестной девушке, почти девочке, готовой его любить и принимать таким, какой он есть. Примечательно, что это роман — переписка, как и «Опасные связи». У Жака есть единокровная сестра, Сильвия, типичная эмансипированная героиня. Она «любила, но никогда не принадлежала любимому и никогда не буду принадлежать, потому что он не существует. Все мужчины, которых я пробовала любить, лишь издали походили на мой идеал» (Жак; 284). И сам Жак, и сестра Сильвия, разумеется, против института брака. Сильвия: «Я не более, чем ты, поклоняюсь правилам нашего общества, от рождения ненавижу их» (Там же; 141). Жак: «Считаю брак одним из самых варварских установлений, которые создала цивилизация» (Там же; 159).

Однако наиболее интересна для нас важная для сюжета романа Жорж Занд история с браслетом. А именно — героиня слышит, что кто-то поет под окном. Думая, что это ее муж, она бросает с балкона ему браслет, но оказывается, что это вовсе не ее муж, Жак, а неизвестный человек. Таинственный незнакомец, поклонник и бывший любовник сестры, обещает отдать браслет жене (Фернанде) за заступничество за него перед эмансипированной Сильвией. Но Жак, проходящий мимо деревьев, под которыми состоялось объяснение, слышит слова: «До завтра». «Перед расставанием они что-то сказали друг другу вполголоса; я уловил лишь одно слово “браслет”» (Там же; 280). Жак бросается проверять браслеты жены и видит, что один из них подменен (любовник Сильвии уже успел страстно полюбить

³⁷ Сюжет этот — истрадавший муж и юная девочка — почти бродячий, а в случае с Жаком не совсем понятен, почему же он так страдал, если у него было много романов и о нем говорят: «Насколько он холоден и сдержан с мужчинами, настолько нежен и рассыпается мелким бесом перед красотками» (Жак; 175). Впрочем, сейчас не совсем понятны и многие поступки героев литературы XIX. Так, моя внучка, родившаяся в 1985 году, никак не могла понять, зачем Анна Австрийская дарила знаменитые подвески герцогу Бэкингеу. Решаюсь предположить, что этот сюжет был моден в литературе первой трети XIX века, но не имел никакого отношения к реальным событиям — есть А. Дюма шел за литературными штампами своего времени.

юную Фернанду). В конце концов Жак кончает с собой. Как замечает бывший любовник Сильвии, «Теперь я хорошо вижу, какие плачевные последствия имеет история с браслетом» (Там же; 258).

Итак, в драме «Маскарад» сплетено воедино несколько сюжетных линий, на многих из которых лежит печать времени. Лежит она и на его героях. Это, во-первых, тема игры, игрока, о которой мы практически не говорили, но которая очень важна для пьесы. Это — тема «мрачный немолодой муж и юная жена» (диапазон широк — от «Джен Эйр» до биографии Пушкина и многих). Это — новая тема идущей к эмансипации женщины (недаром Пушкин почему-то писал в связи с Татьяной, что он боится встречи с «академиком в чепце»). Это — странный для нашего времени (вероятно, восходящий к Средневековью) сюжет дарения драгоценности, как правило, подарка мужа.

Но описанная нами пара двигателей сюжета — баронесса Штраль и князь Звездич — так и остаются чужими в этом тексте, как подметил А. Б. Пеньковский. Они восходят, как я старалась показать, к иной эпохе и к иным сюжетам.

Литература

Абрамович 1910 — *Абрамович Д. И.* Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Т. III / Под ред. и примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910 (Академическая библиотека русских писателей).

Барт 1989 — *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Герштейн 2001 — *Герштейн Э. Г.* Память писателя. СПб., 2001.

Гусева 2003 — *Гусева Г.* Читая «Маскарад» // Альманах «Другие берега» — Контекст. № 18. «Маскарад» 1835—2003. М., 2003.

Дмитриев 1978 — *Дмитриев Ю. А.* Репертуар // История русского драматического театра. Т. 3. 1826—1845. М., 1978.

Ефимова 1927 — *Ефимова З. С.* Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова // Русский романтизм. СПб., 1927.

История... 1978 — История русского драматического театра. Т. 3. 1826—1845. М., 1978.

Комарович 1941 — *Комарович В.* Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. 43—44. М. Ю. Лермонтов. Т. 1. М., 1941.

Марченко 1984 — *Марченко А. М.* Перечитывая «Маскарад» // Новый мир. 1984. № 10.

Марченко 1984а — *Марченко А.* С подорожной по казенной надобности. М., 1984.

Николаева 2000 — *Николаева Т. М.* О возможном влиянии одного текста Бальзака на судьбу Пушкина и Лермонтова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59. № 3.

Николаева 2004 — Николаева Т. М. Поразительные совпадения двух текстов: загадка или нет? («Тамань» Лермонтова и «Кармен» Мериме) // Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: Сб. в честь Н. Д. Арутюновой. М., 2004.

Пеньковский 2003 — Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.

Пиксанов 1967 — Пиксанов Н. К. Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. М., 1967.

Поволоцкая 2005 — Поволоцкая О. Два поединка // Московский пушкинист. XI. М., 2005.

Томашевский 1941 — Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. 43—44. М. Ю. Лермонтов. Т. 1. М., 1941.

Федоров 1941 — Федоров А. В. Творчество Лермонтова и западные литературы // Там же.

Эйхенбаум 1935 — Эйхенбаум Б. М. // Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии. М.; Л., 1935. Редакция текста и комментарии.

Литературные источники

А. А. Бестужев-Марлинский. Испытание // Бестужев-Марлинский А. А. Повести и рассказы. М., 1976.

Соллогуб В. А. Большой свет // Соллогуб В. А. Избранная проза. М., 1983.

Занд Жорж. Жак // Занд Жорж. Собр. соч.: В 15 т. М., 1992. Т. 3.

Занд Жорж. Индиана // Занд Жорж. Собр. соч. Т. 1.

Барош К. Зима красоты. М., 1998.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. Т. IV. Драмы и трагедии / Ред. текста и коммент. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1935.

Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Т. III / Под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича. СПб., 1910 (Академическая библиотека русских писателей).

Шодерло де Лакло. Опасные связи / Пер. с французского. Ст. и примеч. Н. Я. Рыковой. М.; Л., 1965 (АН СССР. Литературные памятники).

Baroche Christiane. L'Hiver de beauté. Paris: Gallimard, 1987.

Choderlos de Laclos Pierre. Les liaisons dangereuses. Garnier—Flammarion, 1964.

Словари

Dauzat A. Dictionnaire étymologique de la langue française. Paris, 1938.

Dauzat A. Dictionnaire étymologique des noms de familles et de prénoms de France. Paris, 1951.

ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ И ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ
О Петре Петровиче Курилкине,
о покойниках и мертвецах, о «гробах напрокат»,
о желтом цвете и о многом другом
(«Гробовщик»)¹

1.0. В основе «Гробовщика» — программируемая уже первой фразой этого текста [Бочаров 1974, 215] парадоксальная жизненная ситуация «гробовых дел мастера», по особенностям профессии представляющего противоестественный поворот единства жизни и смерти как жизни, живущей смертью [1]. Эта ситуация задает основное противопоставление, организующее все уровни пушкинского текста и воплощающееся во множестве частных противопоставлений, в которых участвуют:

1.1. Общие и частные категории русского культурно-языкового сознания: «Жизнь — Смерть», «Живое — Неживое», «Лицо — Предмет», «Активное — Пассивное», «Действительное — Кажущееся», «Реальное — Нереальное / Фантастическое», «Серьезное — Смешное», «Свое — Чужое / Чуждое», «Логически обоснованное — Алогичное», а также «Гроб» — «Дом», «Похороны» — «Новоселье», «Похороны» — «Свадьба» и др. под.

1.2. Все сопричастные семантике центрального противопоставления категории и уровни языка — от высших (категории «Лица — Нелица», «Одушевленности — Неодушевленности», «Активная — Пассивная» и др.) и до низших, включая фонетику.

1.3. Все обладающие необходимыми семантическими потенциями сюжетно-композиционные, образные, цитатно-паремиологические, мифологические и иные средства; все виды тропов и фигур в их раздельном и совместном функционировании и в такой насыщенности и густоте, каких, по-видимому, не знает ни один другой текст Пушкина.

2.0. На службу центральному противопоставлению призваны и все без исключения собственные имена повести, что особенно ярко свидетельствует о ее игровой природе.

2.1. Такова, например, оппозиция именований *Готлиб Шульц* — *Адриан Прохоров*, первое из которых принадлежит цеховому 'старосте' (нем. *Schulze*), возглавляющему живой и веселый мир немцев-

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ (грант № 04-06-80443).

лютеран, «бусурман», тогда как второе — гробовщику, стоящему *во главе хора «мертвецов православных»*. При этом в имени первого парадоксально записана ‘милость / любовь Бога’, тогда как имя второго — *Адриан (не Андриан!)* [2] — анаграмматически (ср.: *ad*) [3] и вместе с упоминаемым в тексте почтальоном Погорельского, персонажем повести «Лафертова маковница», отсылает читателя к потустороннему миру преисподней (ср. в тексте восклицание «*Дьявольщина!*») и адских видений (о принципах организации и членения антропонимического пространства художественного текста см. в работе [Пеньковский 1978]).

2.2. Такова же оппозиция фамилии около года уже находящейся при смерти купчихи *Трюхиной* (ср. междометие *трюх-трюх!* от *трюхать* — ‘бежать мелкой неторопливой рысью’ [МАС 1988, IV, 421]) и имени *Разгуляй* — названия улицы, где находился ее дом, образующих яркий оксюморон — ‘медленное умирание на веселом Разгуляе’.

2.3. Такова же занимающая центральное место оппозиция именованных двух протагонистов повести: гробовщика *Адриана Прохорова* и явившегося на его зов вместе с другими покойниками его пьяного сна отставного сержанта гвардии *Петра Петровича Курилкина* [Пеньковский 1990] и др.

3.0. Принятая в пушкинистике мысль о формальной и содержательной связи фамильного имени *Курилкин* с общеизвестной русской поговоркой «*Жив, курилка*» (ее используют, говоря о том, кого *ошибочно считали умершим, но кто на самом деле жив* [4]) совершенно справедлива, но недостаточна.

3.1. В трехкомпонентном именовании *Петр Петрович Курилкин* все не случайно и все в равной степени значимо: не только выбор фамильного имени (*Курилкин* ← *Курилка* ← *курилка* — «головенька из спички, дымящаяся лучинка» [Даль 1881, II, 222]), но и выбор личного имени *Петр* (др.-гр. *петрос* ‘камень’ → ‘кость’), и выбор таутонимической модели его именованного (традиционной в русском народно-поэтическом языке модели именованного «*смешных страшилищ*» по имени-отчеству) [Пеньковский 1976; 1986; 1988; 1989; 2004].

3.2. Целое же именование, выявляя скрытую в нем энергию смысла, оказывается мифологемой, раскрывающейся в описании этого персонажа: «*Маленький скелет*» Петра Петровича Курилкина, «*кости ног*» которого «*бились в больших ботфортах, как пестики в ступах*» [5] — не что иное, как воплощение метафоры, связанной с древней языческой обрядовой игрой «Жив, жив, Курилка!»: «**Жив, жив, Курилка! / Жив, жив, маленький! / Ножки тоненьки, / Душа коротенька...**» [6]. — Оказывается, таким образом, что в именовании *мертвеца*, являющегося затуманенному сознанию гробовщика,

заклучена идея *жизни*, тогда как в полуотчестве-полуфамилии *живого* Адриана Прохорова анаграмматически записана идея *смерти*: **Прóхоров / Прóхорович** — **пóхороны** [Пеньковский 1990] [7]. Этот поразительный хиазм находит свое выражение также в реплике немца Шульца («...живой без гроба обойдется, а **мертвый без гроба не живет**»), сказанной «тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем» [8], и в тосте единственного «из *русских чиновников*» на юбилейном торжестве, *чухонца* Юрки, предложившего Прохорову выпить «**за здоровье своих мертвецов**» (ср. также [Сазонова С. 1999, 174—175]).

3.3. Совершенно очевидно, что приведенные высказывания, где глагол *жить* в нарушение естественного порядка вещей предцирован *неживому*, которому приписывается также и *свойство* исключительно *живого* — *здоровье*, могут быть восприняты современным языковым сознанием только как безусловное нарушение существующих языковых норм. Пытаясь объяснить себе сущность и природу этих нарушений, мы скорее всего придем к мысли о двойной их мотивировке: как проявление иноязычного акцента (немецкого, в одном случае, и чухонского — финского, в другом) — со стороны субъектов передаваемой повествователем речи, и как намеренные *lapsi linguae*, использованные субъектом повествования в определенных художественных целях, не сводящихся только к созданию языковых характеристик чужезычных персонажей.

В пушкинскую эпоху все было по-иному, поскольку в языковой системе этого времени «Личное» и «Предметное», «Живое» и «Неживое» не были еще противопоставлены с той степенью жесткости и последовательности, как это имеет место в современном языке. В частности, глагол *жить* можно было использовать, не нарушая общезыкового стандарта (как в говорах и в просторечии, так и в литературном языке, и притом во всех его стилевых вариантах), не только в значении ‘жить’, но и — при неличных, предметных субъектах нескольких семантических типов — в значении ‘быть, бывать, существовать, иметься’ [9]:

А. а) *Живет у нас и вино. Лен-ростунец живет высокий* [Даль 1881, I, 544]; «Зимой у них сроду *не живет солнце*. Свердл.; *Давно сковородник живет у меня*. Краснояр.» [СРНГ 1972: 9, 194];

б) «*Всяко живет на свете*» [Даль 1881, I, 544]; «*В один день две радости не живут*. Ворон.» [СРНГ 1972, 9, 194].

Б. а) «У меня *гармония редкостная* — она, может, *одна такая-то и живет на свете*. М. Горький. Трое; *Битая посуда два века живет*.

Посл.» [БАС 1955, 4, 173 — с пометой «Разг.» вместо «Устар.» или «Разг. устар.»];

б) Ох, и люта же *тоска на бродягу живет!* Корол. Соколинец. *Грех да беда на кого не живет.* Послов. *На хотенье живет терпенье.* Послов. [БАС 1955, 4, 175 — с пометой «устар. простореч.»]; «*Живет такой год, что на день семь погод* (посл.). *Похвала живет человеку пазуба* (посл.)» [ОШ 1997, 195 — с пометой «стар. в пословицах»].

В. а) «Ни там, где *Инд живет*, лучами опаленный, / Ни в хладном Севере для сердца нет отрад!» (К. Н. Батюшков. На смерть Лауры); «Есть, нам обещают, / Где-то лучший край. / Вечно молодая / Там весна *живет...*» (В. А. Жуковский. Песня. «Розы расцветают...»); «Он входит в двери. Луч приветный / Сквозь занесенный снегом лед / Украдкой свет угрюмый льет: / Все пусто в юрте безответной; / Лишь мрак и холод в ней *живет...*» (К. Ф. Рылеев. Войнаровский); «*И там живет, в прохладных гнездах, / Лазурный камень...*» (Ф. Н. Глинка. Иов); «Узнал ли, где дорога к свету / И где *живет угрюмый мрак?*» (Ф. Н. Глинка. Иов);

б) «И так мечтанием бываем к счастью ближе, / А счастье лишь там *живет*, / Где нас, безумных, нет» (К. Н. Батюшков. Послание к Н. И. Гнедичу, 1805); «В тени цветущих сел и градов / *Восторг живет еще среди избранных сынов*» (К. Н. Батюшков. Переход через Рейн); «*В твоём гробу восторг живет!* / Он русской глас нам издает; / Он нам твердит о той године, / Когда народной веры глас / Воззвал к святой твоей седине...» (А. С. Пушкин. «Перед гробницею святой...»); «Увы! мой друг, поэт / Призраками богатый, / Беспечностью дитя, — / Он мог бы жить шутя; / Но *горькие утраты / Живут и для него.* / С тех пор необожатель / Подсолнечных сует — / Стал верный обитатель / Страны духов поэт / Страны неоткровенной: / Туда непосвященной / Толпе дороги нет...» (В. А. Жуковский. К Батюшкову. Послание); «От милых ближних вдалеке / *Живет ли сердцу радость?*» (В. А. Жуковский. Двенадцать спящих дев. Баллада вторая. Вадим); «Ах! в свете только шум *живет*; / Спокойствие — в уединеньи!» (В. И. Туманский. Стансы к другу); «О, если б я в сем месте был рожден, / Где не *живет среди людей коварность...*» (М. Ю. Лермонтов. Элегия) и др. [10].

На этом фоне реплика Готлиба Шульца «*мертвый без гроба не живет*» [11] отчетливо обнаруживает свою игровую природу. Это объясняется тем, что двусмысленность глагола *жить* в предикате соединяется с семантической двойственностью субъектного субстантивата *мертвый*, который, обозначая *неживое*, не только помнит о том, что в относительно недавнем прошлом это *неживое* было *живым лицом* (отсюда мужской род, принадлежность к категории одушевленности и невозможность использования в отношении других категорий живых

существ, не-лиц), но и несет (в русской — уже разрушенной сегодня — наивной картине мира) информацию о способности этого *неживого* к *посмертной* активной деятельности [12], чем *мертвый* (как и *мертвец*) отличается и от имени *покойник*, которое обозначает мертвого с памятью о его актуальном, невыключенном *досмертном прошлом*, но с закрытым будущим [13], и от имени *труп*, для десигната которого есть только недолговременное настоящее, но нет ни актуального прошлого, ни потенциального активного будущего; отсюда — *неопознанный труп*, но не **неопознанный мертвец* / **неопознанный покойник*, а также, в силу необходимости предельного контраста — *живой труп* [14], но не **живой покойник* [15] и не **живой мертвец* [16]. Неслучайно, что *покойники*, в отличие от *мертвецов*, сохраняют личные именованья, чины, титулы и звания, и половые разграничения. Впрочем, в картине сна Адриана, поскольку сон — это ирреальность, где отменяются законы действительного вещного мира, но не отменяются законы языка, на котором ведется рассказ об этом сне, указанные различия — в силу специфики профессии гробовых дел мастера и особых отношений с его клиентурой — преодолеваются: рядом с *мертвецами* — *мужчинами*, поскольку имя *мертвец* не имеет в русском языке нейтрального женского соответствия (**мертвечица*) [17], оказываются *дамы* — *покойницы*, причем, следуя этикетно-куртуазной норме (*ladies first!*), Пушкин в своем повествовании дважды выдвигает этих *дам* на первое место: «Все они, **дамы и мужчины**, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, недавно даром похороненного, который, совестясь и стыдясь своего рубища, не приближался и стоял смиренно в углу. Прочие все одеты были благопристойно: **покойницы** в чепцах и лентах, **мертвецы** чиновные в мундирах, но с бородами небритыми...» [18].

Семантическая двойственность обеих составляющих предикативной основы рассматриваемой реплики: ‘предметное’ — ‘личное’, ‘живое’ — ‘неживое’ — создает два семантических полюса, между которыми в восприятии читателей возникает мощное пульсирующее напряжение, которое и обеспечивает необходимый художественный эффект, — эффект двоения смысла [19].

С одной стороны, высказывание «*мертвый без гроба не живет*» может быть понято — особенно в свете и в резонантном поле высоко-го державинского эпитафия («*Не зрим ли каждый день гробов, / Седин дряхлеющей вселенной?*») [19-а] — как колоритный перифраз на разговорно-бытовом языке банальнейшего, не нуждающегося в повторении и оправдываемого только специфическим контекстом профессиональной, ремесленнически-торговой беседы *сапожника* с *гробовщиком* утверждения, что, ‘поскольку мертвых принято хоронить в гробу,

для каждого мертвого нужен гроб', пресуппозицией которого является восходящий к античной логике и несущий прописную истину афоризм о том, что «все люди смертны» [20]. Ср. аналогичный по структуре и современный «Гробовщику» банальный афоризм А. Н. Вульфа: «**О деньги, деньги! без них человек не живет...**» (Дневник, 21 августа 1830 г. // Любовные похождения и военные походы А. Н. Вульфа. Тверь. 2001. С. 135—136).

Однако из глубины этой же фразы Готлиба Шульца (*мертвый без гроба не живет*), на основе объясненной выше двойственности значения ее составляющих, проступает и затем выдвигается на передний план мистическая идея *оживотворения* мертвых, которая выполняет в структуре пушкинской повести важнейшую идейную и конструктивную функцию — функцию пускового устройства в том психолингвистическом механизме, который, порождая соответствующие мыслеобразы и выражающие их высказывания, направляет работу сознания гробовщика на пути к его сонному видению и тем самым одновременно организует и движение повествования на сюжетном уровне.

Действительно, отвечая возражением на максимум своего риторически образованного немца-собеседника (представляющую как в плане содержания, так и в плане выражения правильную структуру параллелизма), Адриан Прохоров, вполне понимая прямой ее смысл, *автоматически*, как это нередко и бывает в диалоге, строит свой ответ по той же логико-синтаксической модели, но ориентированной на ее *второй* смысл:

[Шульц] «...живой без сапог обойдется, а **мертвый без гроба не живет**»

[Прохоров] «...ходит он <живой> без сапог, а **нищий мертвец и даром берет себе гроб**».

Так в устах Адриана Прохорова возникает первое высказывание *полного чистого оживотворения* [21] и впервые появляется перенесенное из мира живых разделение и распределение мертвецов по различным социальным и культурным группам и разрядам. За «**нищими**» мертвецами, виртуально противопоставленными мертвецам «богатым» (далее появится еще мертвец-«бедняк», «**недавно даром похороненный**»), органично последуют «**мертвецы православные**» (в противопоставлении живым «**басурманам**»), а еще далее «**чиновные**» мертвецы (в противопоставлении мертвецам нечиновным — купеческого звания) и др. [21-а].

Соответственно слова Прохорова о «*нищем мертвце, который даром берет себе гроб*», получают развитие в адресованном гробовщи-

ку предложении будочника Юрки *«ить здоровье своих мертвецов»* [22], откуда только один шаг до прямого, при свидетельнице, пьяного обращения Прохорова к ним: *«Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить!»* и всего два шага до их явления радушному хозяину в его пьяном сне во всей полноте их *посмертной жизни*, так что он *«узнает в них людей, погребенных его стараниями»*. И один из этих гостей, «отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин», следуя этой вывороченной логике, напомним гостеприимному хозяину, что он *«тот самый», «которому»* гробовщик *«продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый»*, и, следовательно, отрекомендуется **обманутым состоятельным покупателем собственного гроба**.

Сила этой модели оживотворения мертвых в рассказе о гробовщике оказалась настолько мощной, что она вышла за пределы пушкинской повести и укоренилась и в литературе, и в околотитулатурном пространстве. Ср. как будто перенесенную из пушкинского текста фразу о том, что *«некоторым мертвецам отпускают гробы напрокат до могилы»* в письме далекого от литературы артиллериста или микросюжет о «каком-то французе, то есть немце», который, прельстившись успехами русского гробовщика, открыл мастерские на Невском, но... *«мертвецы не являлись»*, и он обанкротился. Ср. также пушкинскую фразу об Адриане Прохорове, который *«запрашивал» «за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться»* (что как будто бы следует относить к родственникам умерших, но, с учетом вышесказанного, может быть отнесено и к самим «мертвецам»), и вариации на эту тему у того же Башуцкого: *«...никто не любит его <гробовщика>, но все берут их <гробы>, потому что здесь сделаться потребителем — значит быть уже потребленным самому смертью, а смерть непрерывно потребляет всех...»*, а позднее у Вяземского в его записи о гробовщике, который объявлял в газетах, что он *«для желающих изготовляет гроба <sic> в новейшем вкусе и совершенно нового фасона»* (Старая записная книжка. 1813—1877. М., 2003. С. 470).

4.0. Но вернемся к Курилке. Пушкин, глубоко укорененный в русской фольклорной стихии, несомненно, знал не только общеразговорное речение *«Жив, Курилка!»*, не только этимологическое значение его центрального имени [23], но и тот ритуальный текст, началом которого это речение является. Описание *Петра Петровича Курилкина* — неопровержимое свидетельство этого. Естественно было бы заняться поисками конкретных фольклорных источников вошедшего в сознание Пушкина ритуально-игрового текста и обратиться к сущес-

твующим записям псковских, нижегородских и московских фольклористов, но, как это ни удивительно, ничего этого делать не нужно.

4.1. Как свидетельствуют многочисленные материалы, «текст Курилки» входил в актуальное ежеминутное культурное сознание многих — самых аристократических — современников Пушкина, легко и свободно, по первому импульсу, извлекавших его из своей памяти и строивших на его основе живые образные высказывания. Вот лишь некоторые из множества подходящих примеров: «...А я, мой друг, по отпуску сего письма жив и здоров. Ездил нарочно в Калугу смотреть пленных французов. Как гусей стадами гонят. Насмешили проклятые, оборваны как нищие; видно у них комиссариату нет, и *что за мелочь! что за худерба! любым в курилку играй...*» (Ф. В. Раstopчин. Письмо Силы Андреевича Богатырева к одному приятелю в Москве, 1807 // Ф. В. Раstopчин. Ох, французы! М.: Русская книга, 1992. С. 154). Или: «Поручение твое исполню и сойду с Блудовым и Севериным, хотя с последним и трудно мне сходитья, ибо *душа его мельче его роста и тонее его ног*» (А. И. Тургенев — П. А. Вяземскому, 6 декабря 1821 г.). Ср. также в журнальной заметке П. А. Вяземского: «Наши журналы *живуци*. Посмотришь на иной: *в чем душа держится?* Целый год *чахнет, чахнет*, и только иногда, в пароксизмах какого-то *воспаления*, обнаруживаются в нем признаки судорожной силы. Думаешь, с концом года *угаснет* и он. Не тут-то было! К новому году газетное объявление извещает вас: **жив — жив Курилка...**» (О Московских журналах. П/ж — выделение Вяземского; курсив мой. — А. П. // Литературная Газета. 1830. Т. I. № 8 // Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. 1830 год. № 1—13. М., 1986. С. 111 <текст>; 237—238 <комментарий>).

4.2. Более того. Люди пушкинской эпохи знали не только этот архаический текст, но и лежащую в его основе народную игру. Веселая игра «*Жив, жив, Курилка*» во времена Пушкина была живой игрой в составе котильонов в Зимнем и в Аничковом дворцах (о котильонных играх см. специально в работе [Пеньковский 2000] и в наст. изд. С. 224). Вот хотя бы некоторые свидетельства современников: «Когда я вошел в залу маленькую, все играли в шнурок или веревочку <...>. Очень весело продолжалась игра эта. После *играли в жив-жив курилка*. Тут была уже ужасная хохотня; особенно Императрица боялась, чтобы у нее погасло в руках, отдавала с криком лучинку соседу, а иной раз кидала на пол, когда не скоро брали лучинку из рук ея...» (А. Я. Булгаков — К. Я. Булгакову, 23 октября 1831 // Русский архив. 1902. Кн. 1. Вып. 1. С. 108); «Потом <на балу у князя С. М. Голицына> начались игры. Катя говорит, что не помнит, чтобы когда-нибудь так веселилась; *играли в “жив-курилка”*, в “мыш-

ку и кошку”, в “жгуты” даже. Катя дала жгут Императрице; она начала бить Государя, который был ее соседом, а Государь остановился и, принимая побои, сказал серьезно очень: господа, вы все свидетели, какая у меня жена: она меня бьет без милосердия, могу ли я жить с нею?..» (А. Я. Булгаков — К. Я. Булгакову, 2 ноября 1831 // Русский архив. 1902. Кн. 1. Вып. 1. С. 123).

И то же в отношении самого Пушкина, инициировавшего веселую игру на основе «Жив-жив Курилка»: «Незадолго до выезда его <Пушкина> из Кишинева собрались мы в одном семействе. Сымпровизировали мазурку, и Пушкин начал. Прошел один тур кругом залы, остановился и задумался. *Потом быстро вынул из кармана листок почтовой бумажки, весь исписанный стихами, подбежал к лампе, зажег и передал своей даме: Passez plus loin! Voyons! mesdames* [Передавайте это дальше! посмотрим!], *у кого потухнет, с тем танцую, — берегитесь!*» (К. И. Прункул по записи К. С. Биографическая заметка. Общезанимательный Вестник, 1857. № 11. С. 419 // Разговоры Пушкина. Собрали Сергей Гессен и Лев Модзалевский. М.: Федерация, 1929. — Репринтное воспроизведение. М., 1991. С. 45).

Напрашивается вопрос, не преувеличиваем ли мы глубину пропасти между народной и светской культурой в пушкинскую эпоху? И какие еще пласты фактов такого рода остаются для нас «землей неведомой»? Ср. замечание Пушкина в его заметках по русской истории XVIII века: «Аристократия после его <Петра> неоднократно замышляла ограничить самодержавие: к счастью, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож и образ правления остался неприкосновенным. Это спасло нас от чудовищного феодализма, и **существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян**» [Пушкин 1949/1996, 11, 14].

5.0. Рассмотрим еще две детали текста «Гробовщика», адекватному пониманию которых современными читателями препятствует незнание жизненных реалий пушкинской эпохи.

5.1. Среди многочисленных «алогизмов» (о них было сказано выше в пункте 1.1.) в тексте «Гробовщика» нужно различать «алогизмы» а) как *художественные средства* воплощения пушкинского замысла и б) выполняющие ту же художественную функцию «алогизмы», представляющие собой *нелепости реальной русской жизни* этой эпохи. Ср., например, разъяснение «порядка», «установившегося» после переезда в новом доме Адриана Прохорова: «...кивот с образами, шкаф с посудой, стол, диван и кровать заняли **им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами**», или описание «возвысившейся»

«над воротами» нового дома гробовщика «вывески», «изображающей» «**дородного Амура с опрокинутым факелом в руке**», целиком обязанные игровому сознанию Пушкина, использовавшего для описания мира вещей языковые формы категории «живого» и шутя заменившего «Гения смерти» [24] «дородным Амуром» [Григорьева 1969, 197; Шмид 1998, 262] (иначе — [Сазонова Л. 1999, 519]) [25].

Или поразительное содержание «подписи» на этой вывеске: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые», в которой противоестественно совмещены 1) обивка гробов с их крашением, 2) продажа гробов — с их обивкой и 3) продажа гробов — с их сдачей напрокат и починкой.

Здесь авторскую ответственность за первое и второе Пушкин разделяет со своим героем, тогда как третье, каким бы нереальным и абсурдным оно ни казалось, принадлежит *самой жизни*. Возражая Шульцу, полагающему, что «*мертвый без гроба не живет*», и утверждая, что «если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб», Адриан Прохоров как раз и имел в виду те случаи, когда приходилось «*отдавать*» гробы «*напрокат*». Ср. отражение этой жизненной реалии с одновременной аллюзией к пушкинскому тексту в очерке Н. А. Некрасова «Петербургские углы» (1843): «Дом, на двор которого я вошел, был чрезвычайно огромен, ветх и неопрятен <...> В глазах у меня запестрели отрывочные надписи вывесок, которыми был улеплен дом изнутри с такою же тщательностию, как и снаружи: *Делают троур <sic!> и гробы и напрокат отпускают; медную и лудят...*» (Физиология Петербурга. М., 1984. С. 132 — с двойной игровой отнесенностью оборота «*напрокат отпускают*»!). То же — в очерке А. П. Башуцкого «Гробовой мастер» из альманаха «Наши, списанные с натуры русскими». СПб., 1841—1842, где описываются «те помещения тротуарного и первого этажей, в окнах которых стоят миньятюрные гробики розового цвета <...> с следующим внизу писанием на черном поле желтыми буквами полуславянской фактуры: “Здесь приуговляют разные гробы”, или затейливее: “Приуготовление гробов с травуром и без оного”, или с красноречивым эллипсисом: “*Отпускают, всякого сорта*”...» (Русский очерк. М., 1986. С. 52), где «*отпускать*» может обозначать не только ‘продавать’, но и, как с пометой «Устар.» фиксирует [БАС 1959, 8, 1548], «выдавать в<о временное> пользование». Ср. также свидетельство современника: «...Солдаты умоляли не отправлять их в госпитали на верную смерть. Там действовали по Ветхому Завету! Опечаленный Иов говорил: “Нагой я родился из утробы своей матери, нагой и возвращусь в чрево земли!” Слова праведного

мужа комиссары применяли к умирающим солдатам. К чему тратить на них материала? К чему гробы и рубашки, когда умирающие ложатся в общую могилу и притом ночью? Довольно и того, что **некоторым мертвецам отпускают гробы напрокат до могилы...**» (Б. Записки артиллериста // Русская старина. 1875. Т. XI. С. 542—543). — С паразитическим, заставляющим вспомнить пушкинский текст, представлением «мертвецов» как *активных* заказчиков и получателей гробовых изделий.

Такова грубая правда (чтобы не сказать: «ужас») жизни, и ее нельзя подменить ни искусственными сближениями «проката и починки гробов» с масонскими обрядами, в которых «гробы, как и черепа и скелеты, играют большую символическую роль, причем они, интенсивно употребляясь, подвергнуты <sic!> некоторому износу» [Шмид 1998, 41], ни, как это делают А. Гляссэ и другие, натянутыми отсылками к «арзамасским» играм в отпевание «какого-либо беседного покойника, взятого, по обычаю арзамасскому, напрокат из разрядов для честного погребения...» (Предложение члена Чу Московскому Арзамасу, 6 мая 1816 г. // Арзамас 1994, 1, 365) [Краснокутский 1977; Гляссэ 1997; Давыдов 1997], ни отождествлением А. П<рохорова> с А. П<ушкиным> и интерпретацией литературной деятельности автора «Повестей Белкина» как работы «гробовщика», который, «похоронив традицию, ее авторов и героев, чинит старые гробы (сентиментальные, романтические, нравоучительные сюжеты)» [Шмид 1998, 41 — с отсылкой к работам американских пушкинистов Д. Бетеа и С. Давыдова] (и о том же еще раньше [Елкин 1985, 54—76]), ни наконец спекулятивными рассуждениями о пушкинской эпохе, когда «практика литературных торгашей Булгарина и Греча» превращает «благородное поприще литературы» в «торговое предприятие низкого пошиба, когда от труда, от любой человеческой деятельности все больше отчуждается смысл и что бы то ни было святое перестает быть святым; в такую эпоху и впрямь обыденным может выглядеть предложение брать напрокат и возвращать для починки гробы...» [Есипов 1996, 179] [26].

«Гробы напрокат» — повторю еще раз — такая же парадоксальная жизненная реальность, как и «починка» гробов, предполагающая существование «гробов про запас»: обычай предусмотрительно заготавливать для себя гроб-домовину к неведомому, но неизбежному смертному часу известен на русском Севере (см. об этом, например, [Белов 1981, 166]) и у старообрядцев некоторых согласий (в 50-х гг. XX века я имел возможность отметить его в с. Лужки Стародубского р-на Брянской области и на гомельской Ветке). Именно такие, до урочного времени хранившиеся в сараях и на чердаках «гробы про запас», — «старые» (у старообрядцев нередко «колодные», т. е. вы-

долбленные из цельного ствола) гробы — могли рассыхаться и трескаться от времени и тогда, естественно, подлежали «починке» и обновлению.

5.2. Еще одна заслуживающая внимания деталь пушкинского текста — это выделяющаяся ярким красочным пятном в черно-белом мире гробовщика жел т и з н а его новокупленного домика. Объясняя пушкинский выбор этого цвета, исследователи отождествляли его с «тем цветом, который в тексте два раза приписан мертвецам», чем мотивируется далее инвертивный переход от стандартного тропеического уравнения *гроб — дом* к уравнению «дом» <гробовщика> — «гроб» (ср., например, [Шмид 1998, 49]. Ни то, ни другое не кажется убедительным.

Существует множество оттенков желтого цвета, и сопоставление чисто «желтого» цвета «домика» Адриана Прохорова с «восковой желтизной» лица увиденной им во сне в колеблющемся свете свечей квазипокройницы Трюхиной и такими же желтовосковыми и — в неверном свете луны кажущимися синими — лицами его гостей, «мертвецов православных», едва ли оправданно.

Если данный в объективном описании и не зависящий от особенностей освещения и субъективного восприятия Адриана *желтый* цвет его дома не является здесь простой случайной и необязательной бытовой подробностью, но действительно входит в состав целостного художественного замысла и что-либо обозначает, о чем-то говорит, куда-то ведет, что-либо символизирует, то это, несомненно, не Смерть, для которой в этом тексте достаточно средств прямого представления и для которой в русском культурно-языковом сознании пушкинской эпохи постоянным эпитетом является определение *бледный*, а не *желтый*. Ср. в этой связи *эталонную бледность смерти*: «В рядах кровавая, ужасна Тизифона / Носила пламенный — и бледна, алчна Смерть, / Не вняв плачевного, просительного стона, / Спешила острую косу на всех простерть» (В. И. Туманский. Поле Бородинского сражения. Элегия. Подражание Тидге); «Ты румян, как маков цвет, / Я как смерть и тощ и бледен» (А. С. Пушкин. Ты и я); «Мария вздрогнула. Лицо / Покрыла бледность гробовая, / И охладев как неживая / Упала дева / на крыльцо» (Полтава); «Батюшка царь-государь, — говорит он, — со мною случилось / Чудо». И он рассказал о том, что видел и слышал. / Царь Берендей побледнел, как мертвец» (В. А. Жуковский. Сказка о царе Берендее); «...всякой, / Раз поглядевши ей, бедной, в лицо, узнавал, что на свете / Всё для нее миновалось: мертвою бледностью щеки / Были покрыты...» (В. А. Жуковский. Две были и еще одна. Из Саути); «Посланный, бледен, как мертвый, назад прискакал...» (В. А. Жуковский. Рыцарь Роллон) и др. под. И у него же: «...на ды-

*мющийся убийством эшафот / Злодейство бледную Свободу возводи-
ло...»* (Императору Александру). Ср. уже у Ломоносова (с транспозицией определения): «Вдается в бег побитый Швед, / Бежит Российской конник в след / **Чрез Шведских трупов кучи бледны**» (Первые трофеи Его Величества Иоанна III...). И сюда же небольшая часть корпуса аналогичных словоупотреблений у Батюшкова: «Невольный румянец, заменяемый *смертною бледностию*, обнажал страсти, волнующие грудь красавицы» (Предслава и Добрыня); «Я стал подобен тени, / К смирению сердец, / Сух, бледен, как мертвец, / Дрожат мои колени...» (К Ж<уковско>му); «Здесь *Парка бледная* конец готовит мне, / Здесь жизнь мою прервет безжалостной рукою...» (Элегия из Тибулла); «Так! всюду образ мой увидишь пред собою, / Не в виде прежнего любовника в цепях, / Который с нежностью сквозь слезы упрекает / И жребий с трепетом читает / В твоих потупленных очах. / Нет, в лютой ревности карая преступленье, / Явлюсь как *бледное в полночь привиденье*...» (Мщение: Из Парни); «Тень незабвенного! ответствуй, милый брат! / Или протекшее все было сон, мечтанье; / Все, все — и *бледный труп, могила и обряд*, / Свершенный дружбою в твое воспоминанье...» (Тень друга) и — с такой же транспозицией, как в приведенном выше примере из Ломоносова: «...те мрачные вертепы, / Где лает адский пес, где фурии свирепы / И кормчий в челноке на Стиксовых водах, / Там *тень бледный полк* толпится на берегах...» (Тибуллова элегия XI. Из первой книги. Вольный перевод); «И Гела день и ночь в Валкалу <sic> провождает / *Погибших бледный сонм*...» (На развалинах замка в Швеции) и др. под. Отсюда — с понятным семантическим сдвигом — *бледный* 'мертвый': «Посмотрите на это ужасное последствие войны, *на груди бледных тел*, по которым бегут исступленные воины, преследуя матерей, прижавших трепетных младенцев к персям своим...» (К. Н. Батюшков. Ариост и Тасс).

Желтый цвет домика Адриана — также не символ обмана, измены и предательства, как в русской фольклорной традиции (ср., например, в частушке, записанной мной в 1950-х гг. в с. Большие Удолы Владимирской обл.: «Я надену *желту кофту*, / А ты, милый, примечай: / *Желта кофточка — измена*, / Черна юбочка — печаль»), откуда, может быть, и *желтая клевета* В. К. Кюхельбекера: «На небо отлетел твой гений, / *А визги желтой клеветы* / Глупцов, которые марали, / Как был ты жив, твои черты, / И ныне, в час святой печали, / Бездушные, не замолчали!» (Тени Пушкина), и «*желтолицая фурия*» как образное обозначение «злодейки-молвы» у Е. А. Ган: «Что же, если, по несчастью, одна из этих налетных госпож отличается чем-нибудь от прочих — красотой, талантами, богатством! Если *злодейка-молва*, опережая ее, приносит весть о ней на новые квартиры и еще до приез-

да ее возбуждает любопытство, подстрекает соперничество, язвит самолюбие, задает оскому зависти, — и эта тощая, *желтолицая фурия* заранее точит зубок на незнакомую, но уже ненавистную жертву?» (Суд света).

Но это, по-видимому, и не символ безумия, как можно было бы подумать, исходя из фразеологизованного употребления определения *желтый* в составе именного оборота *желтый дом* 'дом умалишенных, сумасшедший дом', поскольку в пушкинскую эпоху эта комплексная номинация еще не оторвалась от реальной петербургской действительности как эвфемизирующее именование специализированной больницы для умалишенных (это та самая Обуховская больница, в 17-м номере которой был заключен сошедший с ума пушкинский Германн) [27], и не стала еще общерусским разговорным обозначением психиатрических лечебниц, не зависящим от реальной окраски их стен (см. уже у Даля [1881, 1, 530]) [28].

Что же стоит за *желтым* цветом московского дома Адриана Прохорова на Никитской? Чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, следует вспомнить, что *желтый цвет* — «цвет солнца или золота различной яркости и оттенков» [Даль 1881, 1, 529] [28-а], а также цвет начищенной до блеска военной меди — был в пушкинскую эпоху основным цветом имперской архитектуры (поражавшие воображение бесчисленные петербургские дворцы, Петропавловская крепость, Адмиралтейство и др. [29]), любимым цветом Николая, символизировавшим торжественную строгость и силу государственного порядка и вызывавшим сложный комплекс переживаний радостного восторга в соединении с трепетом перед неколебимым авторитетом и мощью государственной власти [30].

Освященная высшим, хотя, по-видимому, и неписаным, государственным установлением, *ампирная желтизна* растекалась из столицы по городам и весям всей необозримой российской империи, став к концу 30-х — началу 40-х годов *общей и общепризнанной* эстетической нормой. Ср. у А. И. Одоевского: «Кто видел в Жиздринском уезде / Село с прудом, / С мостом / И с церковью при въезде? / **В селе том есть старинный дом, / Огромный, желтый и с крыльцом...**» (Нечто о двух братьях князьях Львовых) или в спокойном повествовании Лермонтова: «Саша остался на руках отца. Когда ему минуло год, его посадили с кормилицей и няней в карету и отвезли в симбирскую деревню. <...> Деревня эта находилась на берегу Волги. От барского дома по скату горы до самой реки расстилался фруктовый сад. <...> **Барский дом был похож на все барские дома: деревянный, с мезонином, выкрашенный желтой краской...**» (<Я хочу рассказать вам> / М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 366). И о

том же позднее в ироническом освещении А. К. Толстого. «У самого Аничковского моста / Большой тогда мы занимали дом: / **Он был — никто не усумнится в этом, — / Как прочие, окрашен желтым цветом.** / Заметил я, что желтый этот цвет / Особенно льстит сердцу патриота; / Обмазать вохрой дом иль лазарет / Неодолима русского охота; / Начальство также в этом с давних лет / Благонамеренное видит что-то. / **И вохряются в губерниях сплеча / Палаты, храм, острог и каланча.** / Ревенный цвет и линия прямая — / Вот идеал изящества для нас. / Наследники Батыя и Мамаю, / Командовать мы приучили глаз / И, площади за степи принимая, / Хотим глядеть из Тулы в Арзамас...» (А. К. Толстой. Портрет, 4—5. 1872—1873 // СС4. М., 1969. Т. 1. С. 512) [31].

Допожарная белокаменная Москва, жившая своей особой, во многом отличной от Петербурга жизнью, бедная правительственными учреждениями и, как писал Вяземский, «небогатая представительными должностями» (Старая записная книжка. М., 2003. С. 380), знала желтый цвет главным образом как цвет золота на куполах сорока сороков ее церквей и соборов. И вот почему в московском тексте «Гробовщика» — как отражение петербургской неписаной официальной архитектурной нормы и в качестве символа, способного заменить многословное развернутое описание и пролить свет на то, что иначе осталось бы непонятным, — появляется, по-видимому, ни для чего более не нужная (и потому обозначенная как сгоревшая в московском пожаре 1812 года) «желтая» полицейская «бутка» «русского чиновника» «чухонца» Юрки. Может быть, именно здесь следует искать и разгадку этого странного персонажа — с его *неслучайно* обозначенной и антропонимически подчеркнутой этнической принадлежностью — едва ли не единственного во всей русской литературе «чухонца», как будто переселенного на страницы московской повести из «петербургского текста» [32].

В сверкающем свете его имперской «желтой бутки» мы, может быть, более глубоко проникнем в давно занимающую исследователей загадку душевного состояния Адриана Прохорова, на которое Пушкин счел нужным обратить внимание читателей: «*Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось*». Не радовалось вопреки тому, что должен испытывать нормальный человек на новоселье? Конечно так, но, может быть, еще и вопреки тому, что должен был бы пробудить в его душе торжественно-радостный, «веселый» [Бочаров 1974, 216] желтый цвет его «домика»?

В то же время желтизна дома гробовщика, благодаря ретроспективно падающему на него отсвету «казенного дома», желтой поли-

цейской будки, обретает символическое значение причастности этого дома к высокому государственному делу. И вот, может быть, объяснение того поразительного тона, в котором, как торжественный хорал, как будто речь идет об открытии храма, дворца или государственного учреждения, повествуется об обретении этим домом — как если бы здесь действовали не человеческие, а некие безличные высшие силы! — полноты его жизненных функций: «Вскоре порядок установился; кивот с образами, шкап с посудой, стол, диван и кровать заняли им определенные углы в задней комнате; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами. Над воротами возвысилась вывеска...».

К высокому государственному делу причастен, естественно, и хозяин этого дома, гробовщик, который, в отличие от своих собратьев, ремесленников, предавших себя исключительно повседневному земным заботам частного существования, не просто служит людям на онтологической границе жизни и смерти, но и *властвует над ним* и на этом последнем священном пороге [33] и тем самым принадлежит не только профанному быту, но и высокому сакральному бытию. Может быть, именно здесь следует искать объяснение его необыкновенной внутренней серьезности и его угрюмого и задумчивого нрава. Ср. развернутое выражение пушкинского намека на эту правду в позднейшем очерке А. П. Башуцкого: «Что такое гробовой мастер? Вы, может быть, принимаете его за обыкновенного ремесленника? Многие так думают. Жалкая ошибка! *Гробовой мастер есть власть...*». Не случайно ему дано *значимое имя* — **Прохоров**, соединяющее идею смерти с идеей власти! Что перед ним представитель административного управления, «носитель смиренного» полицейского «звания», владелец «серинькой» полицейской будки «с колонками дорического ордера», чухонец **Юрко** с его бутафорской «секирой» и «в броне сермяжной»!

Пушкин подчеркнул угрюмость своего героя, соответствующую «мрачному его ремеслу», противопоставлением его гробокопателям Шекспира и Вальтер Скотта, которые представили своих героев «людьми веселыми и шутливыми», «дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Незамеченным, однако, остается другое — не лежащее на поверхности, но чрезвычайно важное! — противопоставление служителя смерти, мрачного Адриана Прохорова, всему окружающему его миру простой, бесхитростно простодушной, радостно и радушно распахнутой навстречу людям жизни. Именно таковы все без исключения — *живые и мертвые!* — наследующие пушкинскую повесть персонажи.

Таков добродушный сапожник Готлиб Шульц, гостеприимно пришедший «с веселым видом» звать — как *свой своего* (отсюда и «три» его «фран-масонских удара» в дверь Адриана Прохорова!) — на семейный праздник только что въехавшего в новопрокуренный «желтый домик» неизвестного ему новосела. Чтобы убедиться в этом, достаточно только всмотреться в его изображение на пушкинском рисунке к «Гробовщику» (Пушкин 1950, 6, 121).

Таковы же гости Готлиба Шульца — «большею частию немцы-ремесленники, с их женами и подмастерьями», приветливо встретившие Адриана на юбилейном торжестве.

Таков Юрко, веселый и простецкий будочник, охотно предоставивший своим подвыпившим согражданам ночлег в своей «серинькой будке» «с воскресенья на понедельник». Неслучайно в пьяном сне Адриана Юрко «окликал его у Вознесения» и, «узнав гробовщика», приветливо «пожелал ему доброй ночи».

Таковы все приглашенные им «мертвецы православные», которые, явившись на его зов, «окружили гробовщика с поклонами и приветствиями», не исключая и того, кому он «продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый». Несмотря на эту обиду, «череп его ласково улыбался гробовщику», и, напомнив ему о себе, Петр Петрович Курилкин «простер ему свои костяные объятия».

Таков, несомненно, был и не названный и не упомянутый художник, которому Адриан, готовясь к переезду на новое место, заказал вывеску для своей гробовой мастерской. Ведь не сам же гробовщик ее рисовал! Это был, говоря словами П. А. Вяземского, один из тех «*Ефремов маляров российских стран, которые мазилкой своей пишут Кузьму Лукою*» (Старая записная книжка. М., 2003. С. 948. Курсив Вяземского, п/ж — мой. — А. П.). Не приходится сомневаться, что именно этому добродушному и веселому, как и все окружение Адриана, ремесленнику и пришла в голову светлая мысль изобразить мрачного Гения смерти в виде «дородного Амура», ставшего загадкой для пушкинистов [33-а].

Вознесенный над людьми и отъединенный от них своим «странным» профессиональным делом на онтологической вертикали, гробовщик не может не тяготиться своим положением в естественном человеческом мире. Поразительно точно, с этой точки зрения, его — ложно приписываемое добродушным собеседникам — отрицательное сравнение себя с палачом или со святочным гаером, которые, по-видимому, представляются его мысленному взору в их привычной функциональной сфере: один — весело расхаживающий с топором в руке на помосте над толпой, другой — дерзко кривляющийся на шутковской арене.

Не отдавая себе отчета в своих стремлениях, он подсознательно выискует равенства («чем ремесло мое нечестнее прочих?»), но, оказавшись лицом к лицу с чуждой ему безыскусственной и простодушной веселостью, сердито отталкивает ее. Отталкивает с такою силой, которая реактивно извергает его за пределы человеческого братства и — к счастью для него, только в «лживом сне» [34]! — бросает в объятия кощунственно приглашенных им на званый пир мертвецов. И только счастливое пробуждение, освобождающее от ночного кошмара, позволяет ему открыть для себя неведомую прежде радость жизни.

Примечания и экскурсы

1. Ср. поговорку «**Кому мертвец, а нам товарищ**» [Даль 1881, II, 352], отражающую профессионально гробовщическую точку зрения на смерть.

2. Этот книжный вариант имени (**Адриан**), принятый всеми современными изданиями «Повестей Белкина», восходит к тексту первой прижизненной плюшаровской их публикации 1831 г. (см. ее репринтное воспроизведение в книге: А. С. Пушкин. Повести Белкина. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999), тогда как в пушкинском автографе «Гробовщика» последовательно проведен простонародный «йотированный» вариант этого имени — **Адриян**, сохраняемый академическим изданием [Пушкин 1949/1996, 8 (1), 89—94]. Заслуживает внимания тот факт, что в письме невесте из Болдина через два месяца после того, как был написан «Гробовщик» (9 ноября 1830), Пушкин, упоминая реального гробовых дел мастера, державшего свою лавку по соседству с домом Гончаровых на Большой Никитской, использует тот же вариант его имени, что и в рукописи «Гробовщика»: «Comment n'avez-vous pas honté d'être restées a la Nikitska — en temps de peste? C'est bon pour votre voisin Адриян qui doit faire de bonnes affaires. Mais Наталья Ивановна, mais vous! — en vérité je ne vous conçois pas...» «<Как вам не стыдно оставаться на Никитской во время чумы? Это очень хорошо для вашего соседа Адрияна, который обделывает выгодные дела. Но Наталья Ивановна, но вы! — право, я вас не понимаю>» [Пушкин 1949/1996, 8, 120].

3. Показательно в этом отношении свидетельство автографа «Гробовщика» о колебаниях Пушкина в выборе между именами *Адриан* и *Симеон* и об окончательном предпочтении, оказанном первому на шестом его употреблении [Пушкин, 8 (2), 624—628]. Второе же, несомненно, отсылает к персонажу евангельской истории (Лк. 2, 22—34), праведному **Симеону-Богоприимцу**, который, по преданию, бу-

дучи одним из 70 переводчиков Библии на греческий язык и работая над текстом книги пророка Исаии, усомнился в пророчестве о рождении от Девы. Получив от Ангела предсказание, что он не умрет, пока не увидит Христа, Симеон жил в ожидании исполнения этого откровения и, когда оно свершилось (придя в Храм, он увидел Младенца Иисуса, принесенного туда Марией и Иосифом на 40-й день по Его рождению), он, взяв Бога на руки, благословил Его и радостно произнес известную, ставшую канонической, формулу «отпущения»: «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром» (ср. [БЭ 1990, 643—644]). Сказанное вполне объясняет как мотивы первоначального пушкинского выбора этого имени **Симеон** для гробовщика («мертво- и трупо-приимца» и «отпускателя» гробов!), так и основания его окончательного отвержения.

4. Ср.: «От известий <...> о греках я провел худую ночь в сентябре; но греки, кажется, еще бодрствуют: *жив, жив курилка* — а там, что бог даст!» (Н. М. Карамзин — П. А. Вяземскому, 31 октября 1822); «Опять могу писать свою Историю: *жив, жив курилка*» (Н. М. Карамзин — П. А. Вяземскому, 31 декабря 1825); «Я так давно к вам не писал, что вы можете меня почитать умершим. Но еще *жив курилка!*» (В. А. Жуковский — А. Ф. Бриггену, 10 октября 1848); «Ваше одобрительное и ободрительное слово попало мне прямо в сердце и приятно расщекотало *мое авторское самолюбие, летами уже несколько притупленное, но все еще не окончательно замороженное. Пламени уже нет, а все еще: жив, жив, курилка*» (П. А. Вяземский — Е. Д. Милотиной, 20 февраля 1876 // П. А. Вяземский. Старая записная книжка. 1813—1877. М., 2003. С. 946). И даже с обычной для языка пушкинской эпохи легкостью перевода в плюралис: «**Я полагал, что наши альманачники <sic!> совершенно перевелись. Но, нет, на беду еще живы курилки.** Третьего дня получил я письмо из Москвы от Сушкова, который просит стихов в свой *Рамт...*» (П. А. Вяземский. <Записная> Книжка 17. 24 мая 1853 // П. А. Вяземский. Указ соч., С. 794. Курсив автора, п/ж — мой. — А. П.).

Ср. также более редкий (отмеченный и Далем) вариант *Чурилка*: «Многое мне напомнила допотопная тетрадка. Как живо я перенесся в былое — как будто и не прошло стольких лет. <...> *Жив Чурилка!* За все благодарение богу!...» (И. И. Пущин — Ф. Ф. Матюшкину, 26 марта 1854 // И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 283); «Я постоянно отправляю домой очередные казенные письма, которые доказывают, что *жив Чурилка...*» (тот же — тому же, 26 марта 1854 // Там же. С. 288); «Если увидишь кого-нибудь из моих, скажи, что *жив Чурилка!*» (И. И. Пущин — М. В. Ивашевой-Трубниковой, 30 июля 1858 // Указ. соч. С. 387).

5. Ср. изображающий Петра Петровича Курилкина рисунок Пушкина в рукописи «Гробовщика», воспроизведенный под условным названием «Скелет в ботфортах» в работе [Попова 1999, 217].

6. Ср. в описании В. И. Даля: «игра, в которой спичка переходит из рук в руки, с приговоркою: *жив, жив, курилка!* или все вместе поют песню курилку (*ножки тоненьки, душа коротенька*), и выходит из круга, у кого курилка погаснет. *Жив курилка, жив, не помер! Жив курилка, жива надежда моя! Жив, жив чурилка, или курилка*» [Даль 1881, II, 222].

Заслуживает внимания неожиданное, но вполне понятное и оправданное отражение мифологемы Курилки — с явными признаками осложнения архаического целого деталями пушкинской разработки этого персонажа в образе Петра Петровича Курилкина — у Олега Чухонцева в стихотворении, посвященном перезахоронению трупа Сталина: «Так мстят разоблаченные кумиры. / ...Еще толпясь, еще благоговей, / курсанты и они же конвоиры / державный прах несли из Мавзолея. / <...> / **В последний путь шагал он к свежей яме, / шагал, как ходят гости на погосте, / шагал вперед ногами — сапогами, / надежными на две берцовых кости.** / *А город спал, не зная, что в закладе / держало время камень за душою. / И опустили. И на циферблате / сомкнулись стрелки — малая с большою. / Так замыкался круг: и день вчерашний. / И завтрашний.* И поминальным громом / куранты били с полуночной башни — / над городом, над площадью, над гробом...» («Так мстят разоблаченные кумиры...», 1962 // Дружба народов. 1989. С. 49. — Выделено мной. — А. П.).

Читая этот текст, невозможно не вспомнить стоящие за ним и звучащие грозным предостережением об опасности возрождения сталинизма молебные возгласы древней игры в курилку-чурилку: «*Жив курилка, жив не помер! Жив курилка, жива надежда моя!*».

О других, подновленных вариантах этой игры, зафиксированных в первой трети XX в. на территории Вологодского края под названиями «*кирила*», «*куривка*», «*огарок*» и др. см. в работе [Морозов, Слепцова 2004, 680—681].

7. Свидетельствуемые черновым автографом колебания Пушкина между вариантами именованного гробовщика по имени-отчеству — *Адриан Прохоров(ич)* — *Адриан Симеонович (Симеоныч)* — *Адриан Тимофеевич* [Пушкин 1940/1995, 8, 631, 635 637] и предпочтение, оказанное первому из них, говорят о том, что окончательное решение было связано с действием механизмов семантической и анаграммирующей фонетической аттракции. Изящество пушкинского выбора патронимического имени для его героя можно в полной мере оценить, если *увидеть* все еще живую в литературе эпохи практику использования

так называемых «говорящих» (а вернее — «кричащих») персонажных имен. Вспомним в связи с этим «гробового мастера» **Фрейтодта** в комедии А. А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1806) или гробовщика **Тихоморова** из цитируемого очерка А. П. Башуцкого «Гробовой мастер» (Русский очерк. М., 1986. С. 54).

Специальное внимание следует обратить на допущенное к пушкинскому конкурсу имен для гробовщика отчество **Тимофеевич** (от Тимофей — ‘богобоязненный, почитающий бога’), поскольку есть основания предполагать особое — интимное! — отношение Пушкина к этому имени. См. об этом в работе [Пеньковский 1988/2004, 407—413]. Что касается отчества **Симеонович**, то к нему может быть отнесено то, что было сказано выше об имени, давшем ему производящую основу.

8. Можно с уверенностью утверждать, что приведенная характеристика русской речи немца-сапожника имеет в виду те особенности германского акцента, которые Пушкин воспроизвел, например, в речи пленного шведа Густава Адамовича в последней главе «Арапа Петра Великого»: «— Ты не узнал меня, Густав Адамыч, — сказал молодой посетитель тронутым голосом <...> Густав Адамыч пристально всматривался. — Э-э-э, — вскричал он наконец, обнимая его, — *сдарофо, тофно ли твой сдесь. Садись, твой тобрий повес, погофорим...*» [Пушкин 1940/1995, 8 (1), 33] или позднее, передавая беседу Гринева с генералом Андреем Карловичем Р. в главе второй «Капитанской дочки» [Там же, 8 (1), 292].

9. Отсюда и соответствующее — с отнесенностью не к лицу, а к предмету! — значение производного имени *жилище* ‘помещение для жилья (кого-л.)’ → ‘местонахождение (чего-л.)’: «И так без трепета и страха / Нам можно ожидать конца / И лечь во гроб, *жилище праха*» (Н. М. Карамзин. Послание к Дмитриеву..., 1794); «Судьбы рекли: “Да будет свет / *Жилищем призраков, сует,* / Немногих благ и многих бед! / Рекли — и суеты спустились / На землю шумною толпой...» (Н. М. Карамзин. Послание к Александру Алексеевичу Плещееву); «В некотором отдалении мы видим *Царь-град, жилище роскоши и неги,* колыбель христианской религии...» (К. Н. Батюшков. Письмо И. М. Муравьеву-А-постолу). О сочинениях г. Муравьева); «За дальней цепью диких гор, / *Жилища ветров,* бурь гремучих / <...> / Долина чудная таится...» (А. С. Пушкин. Руслан и Людмила, VI, 162). Иной семантический механизм в случае с именем *житель* в переносном значении, связанном с олицетворением: «*Житель роицы торопливый,* / Будь же скромн, о ручей!» (А. С. Пушкин. Леда. Кантата).

Ср. еще пример, где глагол **жить** используется не в (уже устаревшем, чужом для цитируемого автора) *предметно отнесенном* значе-

нии (в рамках единого широкого значения, как в приведенных выше случаях), а во вторичном, *переносно-метафорическом* значении, о котором свидетельствует метафорическая же обстоятельственная характеристика этого глагольного действия наречием **молча**, в семантической структуре которого скрыто присутствует грамматическая сема «Личное»: «Радаев пересилил лень, / Взяв в помощь старого лакея, / Свой дом устроил в тот же день: / Столы и стулья переставил, / Слуге приезшему убраться / Велел пожитки и кровать. / **И книг запас в тот шкаф прибавил, / Где молча жил из году в год / Законов много-томный свод, / Покойника в уединенье / Одно усидчивое чтение...**» (Н. П. Огарев. Матвей Радаев, I, 1, 1859 // Н. П. Огарев. М., 1977. С. 257).

10. То же можно сказать об определении *здоровый*, которое, хотя и менее широко, могло использоваться в значении ‘крепкий, целый, находящийся в порядке, в благополучном состоянии’ в отнесении к *предметным* именам. Ср.: «Не со крестом ли в бой / Хоть одному идти / На силы темные / Татар-наездников? / Не понаведаться ль, / *Здоров ли верный меч?*» (П. А. Катенин. Мстислав Мстиславич); «— *А каковы у вас озими?* — говорит старик. — Слава богу, *здоровы*, — отвечает Сережа...» (В. А. Соллогуб. Сережа); «...легко твой корабль побежит; / Но, кормчий, пускайся весело в путь, / *Смотри ты, надежна ли медная грудь, / Крепки ль паруса корабля твоего, / Здоровы ль дубовые ребра его?*» (Н. М. Языков. Море). Тот же спектр значений обнаруживается и у наречий и предикативов *здорово* (*нездорово*): «Здорово, нареч. Благополучно, в целостности и сохранности, как следует. Ох вы, верны мои слуги, *Все ли дома здорово?* Тул. Киреевский» [СРНГ 1976, 11, 234—235]; «Сию минуту случайно узнал, что в доме *нездорово*, тебя нигде не видать...» (И. А. Гончаров. Обрыв).

Ср. также стандартную *формулу пожелания здоровья*, обращенную не к лицам, а к предметам: «[Поэт] ...Огонь разложим средь каминов, / Милых сердцу соберем; / И под арфой тихогласной, / Наливая алый сок, / Воспоем наш хлад прекрасный: / *Дай Зиме здоровье, бог!*» (Г. Р. Державин. Зима), откуда далее *здоровье* — ‘тост за здоровье’ → ‘тост за благополучие’, как в тексте «Гробовщика»: «Хозяин нежно поцеловал свежее лицо сорокалетней своей подруги, и гости шумно выпили *здоровье доброй Луизы*. “*За здоровье любезных гостей моих!*” провозгласил хозяин, откупоривая вторую бутылку — и гости благодарили его, осушая вновь свои рюмки. Тут *начали здоровья следовать одно за другим*: пили *здоровье каждого гостя особенно*, пили *здоровье Москвы и целой дюжины германских городков*, пили *здоровье всех цехов вообще и каждого в особенности*, пили *здоровье мастеров и подмастерьев...*».

То, что предметно отнесенные значения образований *здоровый*, *здорово*, *здоровье* рассматриваются здесь в качестве комментария к материалам, свидетельствующим о предметно отнесенных значениях глагола *жить* и его производных, обусловлено отнюдь не только общелогической связью *жизни и здоровья*. Между значениями двух лексических комплексов, обозначающих указанные концепты, существует уходящая в далекое праславянское прошлое и заслуживающая внимания глубинная связь. Ср.: «[Василий-царевич] ... Пора нам отдохнуть — / Жар, ветер, пыль, претряская дорога, / **Мосты чуть живы**, мерзкий перевоз, / Гора крутая...» (Н. М. Языков. Жар-птица), с одной стороны, а с другой: «У нас **стекло** (в окне) **живое живет**. Том. Тюмен. Ср. Урал.» [СРНГ 1972, 9, 155]. Ср. также фразеологизованный оборот *жив-здоров* и передачу того же семантического комплекса образованиями с корнем *цел-*.

11. БАС, не учитывая специфики пушкинского художественного текста, приводит эту фразу из «Гробовщика» в перечислительном ряду иллюстраций с пометой «*Устар. простореч.*»: «И рыбка, парень, вкусненька живет, коль ее хорошо стготовить. Печер. На Горах. Уж как мой-то муж — горька пьяница, Он вина не пьет, с воды пьян живет. Народн. песня. Живет на кого-, что-либо. Ох, и люта же тоска на бродягу живет! Корол. Соколинец. Грех да беда на кого не живет. Послов. На хотенье живет терпенье» [БАС 1955, 4, 175].

12. Ср. понимание сущности «мертвого» в формулировке Шеллинга: «Мертвое в природе не обладает свободой изменить свое бытие; таким, как оно есть, оно и остается — нет в его существовании такого момента, когда его бытие было бы им-самим-определенным» (К истории новой философии. Мюнхенские лекции, 1827 // Ф. В. Й. Шеллинг. Сочинения. В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 405).

13. Вот выразительный пример словоупотребления, отражающего описанное значение: «Вот разговорился я о Долгоруковом <sic>, как покойник о покойнике. Но для кого разговорился я? Кто знает Долгорукова? Кто читает его? Кому до него теперь дело? Правда Пушкин еще знал наизусть несколько десятков стихов его; но едва ли и Пушкин не смотрит покойником. Пока еще хорошо бальзамированным покойником, почетным. Все это так, но все же за живого выдавать его нельзя. Посмотрите на живых: они совсем другие!» (П. А. Вяземский. Старая записная книжка. М., 2003. С. 469). Ср. также противопоставление имен *покойник* и *мертвец* по этому признаку в рассказе В. Ф. Одоевского: «Недавно случилось мне быть при смертной постели одного из тех людей, в существование которых, как кажется не вмешивается ни одно созвездие, которые умирают, не оставив по себе ни одной мысли, ни одного чувства. <...> мой **покойник** <...> ел, пил, не делал

ни добра, ни зла, не был никем любим и не любил никого, не был ни весел, ни печален; дошел, за выслугу лет, до чина статского советника и отправился на тот свет во всем параде, обритый, вымытый, в мундире. <...> **Покойника холодно тепели, холодно бросили на него горсть песку, холодно совсем закрыли землю.** Нигде ни слезы, ни вздоха, ни слова. Разошлись; я вместе с другими... мне было смешно, грустно, душно; мысли и чувства теснились в душе моей, перебежали от предмета к предмету, мешали размышление с безотчетностью, веру с сомнением, метафизику с эпитаграммой; долго волновались они, как волшебные пары над треножником Калиостро, и наконец мало-помалу образовали предо мной **образ покойника.** И он **явился точь-в-точь как живой:** указал мне свои брюшные полости, вперил в меня глаза, ничего не выражающие <...> “Ты смотрел холодно на мою кончину!” — **сказал мне мертвец** <...> Я содрогнулся и проговорил почти про себя: “Кто же мешал тебе?” **Мертвец не дал мне окончить, горько улыбнулся и взял меня за руку...**» (Бригадир).

14. Ср.: «И день настал. Встает с одра / Мазепа, сей страдалец хилый, / Сей *труп живой*, еще вчера / Стонавший слабо над могилой...» (А. С. Пушкин. Полтава). Станным образом не отмеченный нашими словарями, этот общеязыковой образ — о живом в состоянии крайнего измождения (или, что называется, «в чем душа держится») — нужно отличать от омонимичного «**живой труп**», цитатного сочетания, восходящего к названию драмы Л. Н. Толстого, — о живом, который с юридической точки зрения считается мертвым. В этой связи заслуживает также внимания встречающийся в текстах пушкинской эпохи оборот «**мертвый труп**»: «Сребримья луной, там копия сияют, / Где тысячи смертей носились за час; / Черепья, кости там долину наполняют, / Где храбрых воинов бесстрашный сонм угас. / Спокойно здесь лежит, как бы на лоне друга, / Глава, простертая на **мертвый труп** врага...» (В. И. Туманский. Поле Бородинского сражения. Элегия. Подражание Тидге); «[Мосальский] Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их **мертвые трупы**» (А. С. Пушкин. Борис Годунов); «Для того, чтобы государство существовало, необходимо, чтобы правительство было сильно: силою хранить целость. Но цель Государя не власть, а благо! Царь рабов есть царь **мертвых трупов** или скованных зверей! Вокруг него кладбище или железные клетки! Беда, если вскрыть могилы: увидишь одно ужасное гниение! Беда, если клетки разломаются: звери не знают благодарности...» (В. А. Жуковский. Дневник 1828 года). Квалификация оборота *мертвый труп* как плеоназма была оспорена недавно в работе [Хан — Пира 2004, 552—557].

15. В прошлом этого запрета еще не было. Ср. у Даля «**живой покойник**» как усилительное в ряду толкований слов *мертвяк*, *мерт-*

вуша: «приговоренный больно́й, безнадежный, умирающий, живо́й покойник» [Даль 1881, II, 320].

16. Ср., однако, несколько примеров употребления этого неизвестного современному языку оборота в текстах пушкинской эпохи:

а) в качестве эквивалента рассмотренного выше оборота *«живой труп»*: «...он здесь, безгласный и бездыханный, окружаемый чуждыми любопытными — готовый лечь в чуждой земле, под лучами южного солнца!... <...> Вот другой мертвец с открытыми глазами; они устремлены на гроб; сложив крестом руки, стоит он у изголовья усопшего. Он не слышит песней, не видит людей — и погребальная свеча испепелила его длинные волосы... <...> Вот лик поэт <...> а **живой мертвец**, как пробужденный от сна — пал на колена...» (Н. В. Станкевич. Несколько мгновений из жизни графа Т***, II, 1833 // Н. В. Станкевич. Избранное. М., 1982. С. 81—82). То же с переносом в духовную сферу: «...в ком больше общего, тот больше и живет; в ком нет общего — тот **живой мертвец**» (В. Г. Белинский. Стихотворения М. Ю. Лермонтова, 1841 // В. Г. Белинский. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1977. С. 253). Ср. еще **произвольный мертвец** (о добровольно отрешившемся от мира и заживо похоронившем себя): «Под зданьем монастырским был / Тайник — страшней темницы нет; / Король Кольвульф, покинув свет, / Жил произвольным мертвецом / В глубоком подземелье том...» (В. А. Жуковский. Суд в подземелье).

И уже не просто словесный оборот, а сюжетный мотив, получающий различные формы выражения, как характерная черта поэзии А. И. Полежаева, отражающая специфику его самосознания. Ср., с одной стороны: «О для чего судьба меня сгубила? / Зачем из цепи бытия / Меня навек природа исключила / И страшно *вживе умер* я?» (Ожесточенный); «Взгляну с улыбкою печальной / На этот мир, на этот дом, / Где я был с счастьем незнаком, / Где я, как факел погребальный, / Горел в безмолвии ночном» (Осужденный); «Ах, как ужасно *быть живым*, / Полуразрушась над могилой!» («Зачем задумчивых очей...»); «Судьба меня в младенчестве убила! / Не знал я жизни тридцать лет, / Но ваша кисть мне вдруг проговорила: / «Восстань из тьмы, живи, поэт!» / И расцвела холодная могила, / И я опять увидел свет...» («Судьба меня...») и др. И, с другой: «Что ж мне в жизни / Безывестной? / Что в отчизне / Повсеместной? / Чем страшна / Мне волна? / Пусть настигнет / С вечной мглой — / И погибнет / **Труп живой!**...» (Песнь погибающего пловца); «Кто видел образ мертвеца, / Который демонскою силой, / Враждуя с темною могилой, / Живет и страждет без конца? / <...> / Вот мой удел! Игра страстей, / *Живой стою при дверях гроба*, / И скоро, скоро месть и злоба / Навек уснут в груди моей!» (**Живой мертвец**); «Кто, кроме вас, творящими перстами, /

Единым очерком холодного свинца — / *Дает огонь и жизнь с минувшими страстями / Чертам бездушным мертвеца?* (К Е<катерине> И<вановне> Б<ибиково>й) и др.

б) со смещенным значением — в заглавии рассказа В. Ф. Одоевского «**Живой мертвец**» — о живом, которому приснилось, что он умер, но слышит и видит все, что происходит в оставленном им мире.

Все это свидетельства того, что в пушкинскую эпоху отношения между именами этой группы и стоящими за ними концептами были иными, чем сегодня. См. об этом также ниже, в примечании 18.

17. Ср. редчайший случай, когда имя *мертвец* используется в тексте по отношению к *мертвой* (или, точнее, — *замершей*) *русалке*: «Проходит день, настает ночь — *Горпинка сидит по-прежнему, мертва и неподвижна*. <...> Проходит и ночь — Горпинка сидит по-прежнему; проходят дни, недели, месяцы — все так же неподвижно сидит она, опершись головою на руки, все так же открыты и тусклы глаза ее, бессменно глядящие в печь, все так же мокры волосы. В околотке разнесся об этом слух, и все добрые и недобрые люди не смели ни днем, ни ночью пройти мимо хагы: **все боялись мертвеца** и старой Фенны, которую расславили ведьмою» (О. Сомов. Русалка. Малороссийское предание).

18. Есть основания полагать, что в языке пушкинской эпохи имена *покойник* и *мертвец* были ближе друг к другу, чем сегодня (о современных отношениях в этом фрагменте русской лексики см. в работе [Урысон 1997, I, 246]. Ср. невозможное сегодня соединение второго с идеей «покоя»: «Поэт наш прав: альбом — кладбище, / В нем племя легкое певцов / Под легкой пеленой стихов / Находит верное жилище. / **И добровольным мертвецом** / Я, Феба читатель недостойный, / **Певец давно уже покойный**, / Спешу зарыться в ваш альбом» («Поэт наш прав...»); «Когда между развалин и гробов / Блуждали мы с унылыми мечтами, / И вечный сон над мирными крестами, / И смерть, и жизнь летали перед нами, / И я искал **покоя мертвецов**...» (А. И. Полежаев. Черные глаза); «О так! О так! Певец Людмилы и Руслана, / Единственный певец волшебного Фонтана, / Земфиры, невских берегов, / Певец любви, тоски, страданий неизбежных, — / Ты мчал нас, уносил по лону вод мятежных / Твоих пленительных стихов, / Как будто усыплял их ропот грациозный, / **Как будто наполнял мечтой религиозной / Давно почивших мертвецов**...» (А. И. Полежаев. Венок на гроб Пушкина). Ср. также такие явно не соответствующие современной норме словоупотребления, как: «Один я не скучаю / И часто целый свет / С восторгом забываю. / **Друзья мне — мертвецы**, / Парнасские жрецы; / Над полкою простою / Под тонкою тафтою / Со мной они живут, / Певцы красноречивы, / Прозаики шутливы / В порядке

стали тут...» (А. С. Пушкин. Городок); «В раю, за грустным Ахероном, / Зевая в рощице густой, / Творец, любимый Аполлоном, / Увидеть вздумал мир земной. / То был писатель знаменитый, / Известный русской весельчак, / Насмешник, лаврами повитый, / Денис, невежде бич и страх. / <...> / **Мертвец в России очутился...**» (А. С. Пушкин. Тень Фон-Визина); «Наконец, Василий Пушкин возвратился из царства смерти <речь идет о шутке арзамасцев, распространивших слух о его гибели от стиха, засевшего у него в горле и неудачной «кесареvской операции»> и чуть не умер со страха, когда узнал, что **здесь считали его мертвецом**» (П. А. Вяземский — А. И. Тургеневу, 5 и 12 октября 1816); «Приду, приду я вновь, мой милый домосед, / С тобою вспоминать беседы прежних лет, / Младые вечера, пророческие споры, / **Знакомых мертвцев живые разговоры...**» (А. С. Пушкин. Чедасву). «О Душенькин поэт, прими мои стихи! / Никак в писатели попал я за грехи / И, надоев живым посланьями своими, / **Несчастливым мертвцам скучать решаюсь ими...**» (Е. А. Боратынский. Богдановичу, 1824). И у него же в «Елизийских <“Елисейских” — ранней редакции> полях» разграничение имен *покойник* и *мертвец* — как предвосхищение будущего противопоставления по признаку «свой — чужой» — связано с категорией «Я (о себе) — не-Я (о другом)»: «Когда из таинственной сени, / От темных Орковых полей, / Здесь навещать своих друзей / Порою могут наши тени, / Я навещу, о други, вас; / Сыны забавы и веселья! / Когда для шумного похмелья / Вы соберетесь в праздный час, / Приду я с вами Вакха славить; / А к вам молитва об одном: / Прибор **покойнику** оставить / Не позабудьте за столом. / Меж тем за тайными брегами, / Друзей вина, друзей пиров, / **Веселых добрых мертвцев / Я подружу заочно с вами...**» (Е. А. Боратынский. Елисейские поля <Ранняя редакция>). Но у него же в соответствии с общим стандартом эпохи: «...Теперь в руке моей твою / Я с чувством пламенным сжимаю, / Твой нежный взор я понимаю, / Твой сладкий голос узнаю... / А завтра... завтра... как ужасно! / **Мертвец незрящий и глухой, / Мертвец холодный!**.. Луч дневной / В глаза ударит мне напрасно!...» (Отрывок). Ср. также это имя в контекстах автоадресации, где мы предпочли бы использование имени *покойник*: «О упоение томительной мечты, / Покинь меня! *Желать* безжалостно ты учишь; / Не воскрешая, смерть мою тревожишь ты; / **В могиле мертвца ты чувством жизни мучишь**» (В. А. Жуковский. В альбом А. А. В<оейковой> — Курсив автора; п/ж мой. — А. П.); «Вот глас последнего страданья! / Внимайте: **воля мертвца / Страшна, как голос прорицанья.** / Внимайте: чтоб сего кольца / С руки холодной не снимали...» (Д. В. Веневитинов. Завещание). Ср. также: «Не сожалеv, он гордо вянет, / Дождись, пока его не станет, / **И погляди на**

мертвеца, / Когда презрение проглянет / В чертах холодного лица...» (Н. В. Станкевич. Не сожалеи); «Что ты несешь на мертвых небылицу, / Так нагло лезешь к ним в друзья? / Приязнь посмертная твоя / Не запятнает их гробницу, // Все те ж и Пушкин и Крылов, / Хоть ест их червь по воле Бога; / **Не лобызай же мертвецов** — / И без тебя у них вас много!» (Н. Ф. Павлов. <На Ф. В. Булгарина>). Ср. также в связи с этим: «Один под ризою ночною, / В тумане влажном и сыром, / С моей подругою — мечтою — / Сiju на камне гробовом. / Не крест — символ души скорбящей — / Стоит **над чуждым мертвецом**: / Он славен гибельным мечом, / А меч — символ его грозящий!...» (А. И. Полежаев. Герменчугское кладбище).

Та же трактовка «мертвецов» у Огарева: «А я любил его. Меж мной / И им таинственной рукой / Любви завязан узел был. / **Отец! о я тебя любил.** / Скажи ж, мертвец, скажи же мне, / Что есть душа? И в той стране / Живешь ли ты? / Нашел ли там / Ты мать мою?...» («Среди могил я в час ночной...»); «И мне страшно вдруг стало. Дрожал я, / На кладбище я будто стоял, / **И родных мертвецов вызывал я,** / Но из мертвых никто не восстал» (Старый дом); «Я ждал — **знакомых мертвецов** / **Не встанут ли вдруг кости,** / С портретных рам, из тьмы углов / Не вяжутся ли в гости?...» (Nocturno); «Ты проходил по длинной зале, / Лежал в печальной полумгле / **Мертвец знакомый на столе,** / И ты шаги направил дале...» (Отрывки); «Вхожу я в церковь — там стоят два гроба, / Окружены молящимися оба. / Один был длинный гроб, и видел в нем / **Я мертвеца с измученным лицом** / <...> / Бледна, как он, и столько же худая / Стояла возле женщина, рыдая; / **И дети нищие на мертвеца** / **Смотрели с детской глупостью лица...**» (Fatum) и др. И у него же в полном сочувствия к убитому стихотворении «На смерть Л<ермонтов>а: «А между тем **над мертвецом** / **Сияло небо,** и лежала / Степь безглагольная кругом...». То же в переносном значении: «Приготовив будущее падение Оттоманской империи — Б<улгаков> спешил дать последний толчок, le coup de grâce Польше; но не мог отпеть над нею Requiescat in pace. Мертвец же зашевелился...» (А. И. Тургенев — А. Я. Булгакову. Весна 1840 // Письма А. И. Тургенева Булгаковым. М., 1939. С. 231). Ср. также в развитие традиционного поэтического образа «*похорон сердца*», которое не хочет «*покоиться*» и «*шевелится в груди*»: «Схоронил я навек и оплакал / Мое сердце — и что ж наконец! / Чудеса наконец! — **шевелится,** / **Шевелится в груди мой мертвец...**» (Я. П. Полонский. Плохой мертвец).

Отсюда — на этой общезыковой основе — характерный для поэтики русской романтической баллады прием наделения мертвецов осознанной деятельностью энергетикой. Ср. отражение такого представ-

ления в «Ольге» Катенина, где мертвецу приписывается не просто способность к действию, но способность к совершению действия со сверхъестественной быстротой: «Справа, слева, сторонами, / Взад летят луга, леса; / Все мелькает пред глазами: / Звезды, тучи, небеса. / “Месяц светит, ехать споро; / **Я, как мертвый, еду скоро.** / Страшно ль, светик, с мертвым спать?” / — Ах! что мертвых поминать! “Конь мой! петухи пропели; / Чур! заря чтоб не взошла; / Гор вершины забелели: / Мчись, как из лука стрела. / Кончен, кончен путь наш дальный, / Уготовлен одр венчальный; / **Скоро съездил как мертвец** / И доехал наконец”. То же в «бюргеровских» балладах Жуковского («Людмила», «Светлана» и «Ленора»).

Та же линия и в юношеской подражательной балладе Лермонтова «Гость». И у него же в стихотворении, считающемся пародией на баллады Жуковского (см. о нем [ЛЭ 1981, 502—503]): «Я у окна. Опасно нам / Заснуть. А как узнать? быть может, / Приход неожиданный нас встревожит! / Готов мой верный пистолет, / В стволе свинец, на полке порох. / У двери слушаю... чу! — шорох / В развалинах... и крик! — но нет! / <...> / Душа пылает / Отвагой: **ни мертвец, ни бес, / Ничто меня не испугает...**» («Сижу я в комнате старинной...»). Ср. еще в текстах, также, по-видимому, отражающих германскую романтическую традицию: «Вот — в дверь удар!.. другой! — Задрожали стены, он бросился / Замертво в угол и видит: запоры, скрипя, подаются: / Дверь уж ломается... вдруг — треск! — Кровли, с гроба слетевши, / Стукнулись об пол; **покойник (дряхлаый и сгорбленный старец) / Медленно встал, разогнул иссохшие руки и, саван / Длинный спустивши с плеча, к прищельцу повлекся навстречу / <...> / Друг на друга повергнувшись, с адскою силой схватились / Два мертвеца — и борьба началась...**» (М. П. Вронченко. Жид и мельник // Ю. Д. Левин. Русские переводчики XIX века. М., 1985. С. 30); «**Когда из недр могилы в час полночной / Ее печальный житель восстает,** / Когда земля трепещет и гудет, / Колеблема его стопою мощной, — / Лишь ты один, с любовью, крылом / Подъяв его могильные покровы, / **Песнь гибели поешь над мертвецом,** / Ласкаешь лик его суровый...» (Н. В. Станкевич. Филин <Перевод> // Н. В. Станкевич. Избранное. М., 1982. С. 43 <текст>; С. 231 <комментарий не сообщает ни об авторе, ни о языке оригинала>).

Примеры такого рода легко было бы умножить, но и приведенных достаточно, чтобы понять, что именно образ и мотив активно действующего *балладного мертвеца* оказался в русской поэзии 1810—1820-х гг. фокусом антиромантической иронии. Ср. батюшковское сравнение «**как мертвец в балладе**» с отсылкой к «Людмиле» Жуковского (Путешествие в замок Сирей) и его дальнейшее шутиливо-

ироническое развитие: «Но он стоит уже ни мертв, ни жив, / Разинув рот, потупив взгляды, / **Мертвее во сто раз, чем мертвецы баллады**» (Странствователь и домосед), о чем в свое время писал И. З. Серман [Серман 1939, 240]. Ср. также развернутое выступление В. Л. Пушкина: «Одетый теплым одеялом, / Заснул я крепко. Вот мой сон: / Мне чудилось, что на кладбище, / Умерших вечное жилище, / Куда-то я перенесен; / <...> / И что ж? Могила предо мной / С ужасным треском расступилась. / И в длинном саване явилась / Тень бледная; меня рукой / Она холодной обнимает... / “Проститься я пришла с тобой: / Смерть лютая нас разлучает!” / Сказала... и узнал я в ней / Тень нежной матери моей. / Я плакал. Сердце трепетало. / Гром грянул. — я проснулся вдруг. / Родимая, мой милый друг, / Не верю, чтоб тебя не стало! / Нет, от беды избавит Бог! / Я, право, обойтись не мог, / Чтоб не представить сновиденья; / **Романтики такого мненья, / Что тот поэт не удалец, / Кому не видится мертвец...**» (Капитан Храбров) и обобщающую ироническую характеристику романтической баллады в «Шараде» В. И. Туманского: «Вот, девушки, моя трехсложная шарада! / Для вас она сочинена: / К начальному всегда вам дверь отворена, / И Терпсихора вас там видеть очень рада. / Богиня прелестей в последних двух слогах, / Пред коей в старину и в храмах и в домах / Курили фимиам, колена преклоняли / И милостивой быть усердно умоляли. / Угодно ль целое теперь узнать? / Скажу вам: чем оно ужасней, / Тем кажется для вас прекрасней...» (Шарады). Следует, впрочем, заметить, что Жуковский, пользуясь точными словами Вяземского, был не только «милый меланхолик», «русский Грей», элегический «певец кладбища», не только «гробовых дел мастер, как <...> прозвали его по балладам, но и шуточных и шутовских дел мастер» (Старая записная книжка. М., 2003. С. 498, 405). И этого шуточного мастерства его хватало и на самоиронию. Ср. уже в самом начале балладного творчества Жуковского: «Не много и не мало, / А двадцать девять лет / Как мне лишь вами свет / И весел, и прекрасен! / Недуг сей не опасен, / Зато неизлечим! / И видно, что уж с ним / Тащиться до могилы! / От сей болезни милой / Я заживо умру! / И сам своей рукою / С досады раздеру / Подписанный судьбою / На жизнь сию билет! / Пугать собою свет! / Таскаться привиденьем! / Быть скучным мертвецом, / И в свете с отвращеньем — / В занятии таком / Не вижу я отрады! / Я жить для вас готов! / **А скучных мертвецов / Оставим для баллады!**» (<К Екатерине Афанасьевне Протасовой>). И позднее: «Да я и не один собираюсь к вам; / Вся сволочь Пинда вслед за мною / Воздушной тянется толпою; / Привыкнув к теплым небесам, / И на земле тепло мне нужно! / К тому же, сверх моих богов, / На всякий случай в Петергоф / Беру семью крылатых снов, / Товарищей

мечты досужной, / Волшебниц, лешиев <sic!>, духов, / Да для моих стихотворений / Запас домашних привидений / И свокоштных мертвецов!..» (Письмо к А. Л. Нарышкину).

Ср. также вне какой бы то ни было связи со сказочно-мифологическими сюжетами, в описаниях естественной повседневной жизни, будь то не лишенная добродушной улыбки зарисовка Вяземского: «Я присутствовал во второй раз на последней прогулке <т. е. на похоронах> в гондоле венецианца. *Здесь нет особенного экипажа для мертвецов. Они отъезжают домой на одном и том же извозчике, который служит и живым*» (П. А. Вяземский. Старая записная книжка. М., 2003. С. 771) или спокойное повествование И. С. Тургенева: «Кучер погнал лошадей: он желал предупредить этот поезд. Встретить на дороге покойника — дурная примета. Ему действительно удалось проскакать по дороге **прежде, чем покойник успел добраться до нее...** <...> Между тем **покойник нагнал нас**. Тихо свернув с дороги, потянулось мимо нашей телеги печальное шествие <...> **Но вот покойник миновал нас, выбрался опять на дорогу** (Касьян с Красивой Мечи).

Все эти имена «смертного человеческого ряда» на самом деле входят в некоторую значительно более широкую лексико-семантическую общность, которая обнаруживает характерную для языка пушкинской эпохи и доживающую до конца третьей четверти XIX в. не выявленную, размытость границ между личным и предметным, живым и неживым, активно-субъектным и пассивно-объектным и т. п., что имеет множество различных конкретных проявлений, и, в частности, действие закономерности, которую в первом приближении можно было бы сформулировать следующим образом: «все, что *движимо* и тем самым *движется*, легко воспринимается нашим сознанием как обладающее способностью к *самодвижению*». Эта закономерность проявляется не только в именах рассмотренного выше ряда, но и в образующих открытые списки именах нескольких других семантических групп, каждая из которых заслуживает специального углубленного исследования.

19. Иной случай двоения смысла в высказываниях с двузначным глаголом *жить* в предикате представляет реплика лесковского персонажа: «Ты не смотри на меня, что я *такой гриб лафертовский; грибы-то и в лесу живут*, а и по городам про них знают» (Соборяне).

19-а. Пушкин процитировал Державина («Водопад», 1791—1794) неточно, заменив «*всякой*» на «*каждый*» (см.: Русская поэзия XVIII века. М., 1972. С. 585).

20. Ср. в черновике «Гробовщика»: «Живой бывает без сапог, а мертвый без гроба не обойдется. **Мы же все смертные**» [Пушкин 1949/1996, 8, 628].

21. Можно лишь гадать, была ли создана эта фраза в творческом процессе порождения пушкинского текста или его автор воспользовался готовым образцом, который представлен в зафиксированной Далем поговорке «**Мертвец не стоит у ворот, а свое возьмет**» [Даль 1881: II, 320].

21-а. Ср. — в качестве вероятной реминисценции такой социальной стратификации усопших — описание венецианского кладбища у Вяземского: «В середине нет надгробных памятников, а *просто кресты над прахом простонародных покойников*. Могилы отборные в крытых галереях с надписями по стенам и редко где барельефами» (Старая записная книжка. М., 2003. С. 818).

22. Первоисточником этого смешного тоста можно считать несомненно запомнившиеся Пушкину строки остроумных и веселых куплетов Вяземского: «Портных у нас в столице много, / Все моде следуют одной: / Шьют ровной, кажется, иглой, / Но видишь, всматриваясь строго, / Что каждый шьет на свой покрой. / <...> / **Дай бог покойнику здоровье!** / **Вольтер чудесный был портной:** / В стихах, записочке простой, / В истории, в сказках, в баснословье — / Везде найдешь его покрой...» (П. А. Вяземский. Всякий на свой покрой. Первая публикация в «Полярной звезде на 1823 г.» — Однако, как указывает в своем комментарии М. И. Гиллельсон, основываясь на содержащемся в этом тексте ироническом выпаде против «Беседы», эти куплеты могли быть написаны еще во второй половине 10-х годов // П. А. Вяземский. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 125 <текст>; С. 404—405 <комментарий>). Отсюда же, вероятно, позднее — шуточный *тост за здоровье Смерти* в сказочной поэме Д. Ознобишина «Сизиф и Смерть».

23. Ср.: «Фу! Надоел *Курилка журналист!* / *Как загасить вонючую лучинку?* / *Как уморить Курилку моего?* / Дай мне совет!.. — Да... плюнуть на него...» («Как! жив еще Курилка журналист...») с понятной игрой на двух значениях глагольного оборота *плюнуть на кого-* или *что-нибудь*.

24. Считая, что пушкинский Амур с опущенным факелом на вывеске гробовщика — это «многозначная эмблема, *сопрягающая* на основе барочного концепситазма *идеи жизни, любви и смерти*», Л. Сазонова приводит в качестве важнейшего аргумента в пользу *любви* как составной части указанного комплекса тот установленный ею факт, что в черновой рукописи, «где еще не было эмблемы с изображением бога любви, мотивировка семейного торжества в доме сапожника — иная: он празднует 25-летие, но не женитьбы, а своего переезда из Германии в Москву» [Сазонова Л. 2001, 521]. Однако совместное появление в окончательном тексте этих двух деталей не

обязательно должно рассматриваться как свидетельство их органичной внутренней связи.

Легко понять, что Батюшков обращается к рассматриваемой эмблеме, говоря о смерти вспоминаемого с любовью одного из ближайших юных друзей своих: «Когда в последний раз его мы обнимали, / Казалось, с нами мир грустил, / **И сам Амур в печали / Светильник погасил:** / Не кипарисну ветвь унылу, / Но розу на его он положил могилу» (<На смерть И. П. Пнина>). Амур и Амуры всегда скорбят, плачут и угашают свои светильники, когда умирают *молодые*, — подданные *Любви*. Ср. еще: «Нет Медора! нет любимца Нины! / Он на утре ясных дней угас; / **Плачьте, Грации, Амуры, плачьте: / Юношу свирепый рок сразил!** (В. И. Туманский. Надгробная песня).

Совершенно непонятно, однако, каким образом изображение Амура на вывеске, «вознесшейся» над домом исполняющего свое дело гробовщика, может быть эмблемой или символом любви, живущей в другом, хотя бы и в соседнем доме немца-сапожника, не говоря уже о том, что опрокинутый факел в руке Амура при таком понимании полностью обесмысливается. Следует учесть также, что 25-летие женитьбы Готлиба Шульца должно с точки зрения здравого смысла находиться не в компетенции бога любви **Амура**, каким бы «дородным» он ни был, а в сфере ответственности бога брака **Гимена**. Ср. у того же Батюшкова в его отклике «На смерть супруги Ф. Ф. К<окошки>на», где о смерти прекрасной женщины скорбит «Гений смерти», а смерть супруги оплакивает «Гимен унылый»: «Нет подруги нежной, нет прелестной Лилы! / Всё осиротело! / **Плачь любовь и дружба, плачь Гимен унылый!** / Счастье улетело! / Дружба! ты всечасно радости цветами / Жизнь ее дарила; / Ты свою богиню с воплем и слезами / В землю положила. / Ты печальны тисы, кипарисны лозы / Насади вокруг урны! / Пусть приносит юность в дар чистейший слезы / И цветы лазурны! // Все вокруг уныло! Чуть зефир весенний / Памятник лобзает; / Здесь, в жилище плача, тихий смерти гений / **Розу обрывает.** / **Здесь Гимен, прикован, бледный и безгласный, / Вечною тоскою, / Гасит у гробницы свой светильник ясный / Трепетной рукою.** Ср. в этой связи басню И. И. Дмитриева «Амур, Гимен и Смерть».

Иной тип *сюжетной связи* между работой гробовых дел мастера и готовящимся свадебным торжеством представлен в стихотворении А. Н. Майкова «Приданое», по-своему претворяющем идею «остроумной» профессии гробовщика как «жизни, живущей смертью»: «По городу плач и стенанье... / Стучит гробовщик день и ночь... / Еще бы ему не работать! / Просватал красавицу дочь! / Сидит гробовщица за крепом / И шьет — а в глазах, как узор, / По черному так и мелькает / В цветах подвенечный убор. / И думает: “Справлю ж невесту, / Одну ее,

что княжну, — / Княжон повидали мы вдоволь, — / На днях хоронили одну: / Всё розаны были на платье, / Почти под венцом померла, / Так, в брачном наряде, и клали / Во гроб-то... красotka была! / Оденем и Глашу не хуже, / А в церкви все свечи зажжем; / Подумают: графская свадьба! / Уж в грязь не ударим лицом!..” / Мечтает старушка — у двери ж / Звонок за звонком... “Ну, житье! / Заказов-то — господи боже! / Знать, Глашенька, счастье твое!”».

25. Ср.: «О если бы мы оба / Могли сподобиться в сем званьи <слушателей храма> быть до гроба! / **О, если бы при том и гений смерти нас / Коснулся обоих в один и тот же час,** / Чтоб мы друг по друге тоски не испытали!» (И. И. Дмитриев. Филемон и Бавкида. Вольный перевод из Лафонтена); «И все сторонятся с молчаньем, / С благоговейною душой, / Пред осиянную страданьем / И миру чуждой красотой. / Как будто **смерти тихий гений / Над нею крылья распростер,** / И нам неведомых видений / Ее духовный полон взор... / <...> / Она на берег уходящий / Едва глядит; в тумане слез / Уже ей виден Юг блестящий, / Отчизна миртов, царство роз, — / *Но этот темный мирт уныло, / Под гнетом каменного сна, / Стоит над свежеею могилой, / И в той могиле спит она...*» (А. Н. Майков. «Как перелетных птичек стая...»); «Цветку не тяжек смертный час: / Сегодня нас он блеском манит, / А завтра нам в последний раз / Он улыбнется и увянет. / *А нас и корчит и томит / Болезнь пред роковой могилой,* / Нам диким пугалом грозит / **Успенья гений белокрылый**» (П. А. Вяземский. Цветок). И у него же — «ангел погребальный»: «Где б ни был я в чужбине дальней, / Мной никогда не позабыт / Тот угол светлый и печальный, / Где **тихий ангел погребальный** / Усопших мирный сон хранит» (П. А. Вяземский. Кладбище). И сюда же, вероятно, «дух смерти» у Батюшкова: «И шум веселия достиг до кельи той, / Где борется с кончиною Торквато: / Где над божественной страдальца головой / **Дух смерти носится крылатый**» (Умиравший Тасс). В этот ряд может быть включен и бунинский образ «ангела гробового», вызванный из запасников культурной памяти мотивами мрачной, навевающей мысль о смерти природы русского Севера: «Там небо низко и уныло, / Так сумрачно вдали, / Как будто время здесь застыло, / Как будто край земли. / Густое чахлое полесье / Стоит среди болот, / А там — угрюмо в поднебесье / Уходит сумрак вод. / Уж ночь настала, но свинцовый / Дневной не меркнет свет. / Немая тишь в глуши соновой, / Ни звука в море нет. / *И звезды тускло, недвижимо / Горят над головой, / Как будто их зажег незримо / Сам ангел гробовой*» (На дальнем севере).

Ср. также в рассказе И. И. Ясинского «Город мертвых», где представлен переход от символа к его материальному воплощению: «Воз-

двигались в городе живых огромные красивые дома, и город мертвых тоже украшался монументами с мраморными статуями плачущих женщин и **крылатых гениев, опускающих факелы**» (Вестник Европы. 1886. № 1. С. 288). «Факел» здесь, как и «*опущенный факел*» в руках пушкинского Амура, — общеизвестный, восходящий к античности *символ жизни и смерти*. Материальным воплощением этого символа были *факелы*, использовавшиеся в *факельном шествии* как обязательном сопровождении погребальной процессии. Имел такие *факелы* в составе своего похоронного инвентаря и Адриан Прохоров (см. также [Сазонова Л. 2001, 520—521]). Пушкин не забыл упомянуть их рядом с «**траурными шляпами и мантиями**» — профессиональной одеждой *факельщиков*, тех, кому положено было *нести зажженные факелы и гасить их при погребении*. Именно с плачевным состоянием этих мантий и шляп, подмокших во время «проливного дождя, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира» — «многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились» — были связаны «печальные размышления» Адриана о неминуемых расходах, прерванные визитом Готлиба Шульца.

Факельный компонент сохранялся в похоронном ритуале до самой революции, лишь постепенно выходя из употребления. Ср. выразительный текст К. Случевского: «**Забыт обычай похоронный! / Исчезли факелов ряды, / И гарь смолы, и оброненный / Огонь — горящие следы! / Да, факел жизни вечной темой / Сравненья издавна служил! / Как бы объятые эмблемой, / Мы шли за гробом до могил! / Так нужно, думалось. Смиримся! / Жизнь — факел! Сколько их подряд! / Мы все погаснем, все дымимся, / А искры после отгорят. / Теперь другим, новейшим чином / Мы возим к кладбищам людей; / Коптят дешевым керосином / Глухие стекла фонарей; / Дорога в вечность не дымится, / За нами следом нет огня, / И нет нам времени молиться / В немолчной сутолоке дня; / Не нарушаем мы порядка, / Бросая искры по пути, / Хороним быстро, чисто, гладко — / И вслед нам нечего мести!» (К. К. Случевский. Забыт обычай похоронный...). Замечу в этой связи, что идея единства жизни и смерти, символизируемая похоронным факелом, получала свое традиционное выражение также в символическом соединении белого и черного в погребальных аксессуарах, будь то цвет траурных мантий, цвет султанов и попон, которые использовались как украшение лошадей, впрягаемых в катаfalки, и масть самих этих лошадей. Символическое же значение опущенного факела дополнялось еще опущенными полями траурных шляп, имевших форму цилиндра. Ср.: «От прежней роскоши у него осталась только *шляпа, широкие поля которой обвисли, как у факель-***

щика» (В. Г. Короленко. *Ненастоящий город*. С. 6. — Пример из [БАС 1964, 16, 1210]).

26. Ср. многочисленные насильственно «идеологизирующие» интерпретации целых пушкинских текстов (например, «Сказки о Золотом петушке», о чем см. в работе [Вацуро 2000, 217]) или отдельных их микросюжетов (таково, например, в «Евгении Онегине» брошенное повествователем замечание об отсутствии у Онегина «высокой страсти» «для звуков жизни не щадить») с искусственными привязками к декабризму, отношениям Пушкина к императору Николаю или ко всей российской политической системе в целом.

27. Ср.: «...мы в такие дни живем, / Что нашу братью, стиходеев, / Сажают в крепость как злодеев / И как безумных в желтый дом...» (В. А. Жуковский. <Послание к П. А. Вяземскому>); «Как в жизни, так не точно ль и в альбоме / Плоды души сжимает светский лед, / Под свой аршин приличье всех гнетет, / И на цепи, как узник в желтом доме, / Которого нам видеть смех и жаль, / Иль тот зверок, что к колесу привязан, / В одном кругу вертеться ум обязан / И, двигаясь, не подвигаться вдаль?» (П. А. Вяземский. Альбом); «Я, право, не понимаю, что с тобою сделалось; ты точно поглупел; надобно тебе или *пожить в желтом доме*, или велеть себя хорошенько высечь, чтобы привести кровь в движение...» (В. А. Жуковский — А. С. Пушкину).

28. И вот вероятное объяснение того, что новый желтый дом Адриана Прохорова Пушкин осмотрительно называет «желтым домиком», хотя далее — вне соединения с определением «желтый» — используется только исходный, неуменьшительный вариант этого имени: «На другой день, ровно в двенадцать часов, гробовщик и его дочери вышли из калитки *новокупленного дома*...»; «Гробовщик подходил уже к *своему дому*, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам...»...

28-а. Ср. «золото акаций» у Батюшкова: «Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций / Спешу восстановить алтарь и муз и граций. / Сопутниц жизни молодой» (Беседка муз).

29. Ср. память об описанной имперской символике желтого цвета в посвященном Н. Гумилеву стихотворении О. Мандельштама 1913 г.: «Над желтизной правительственных зданий / Кружилась долго мутная метель...» с прозрачной отсылкой к пушкинской эпохе: «Тяжка обуза северного сноба — / Онегина старинная тоска...».

30. О желтом цвете в ряду **пурпурный — красный — оранжевый — желтый**, с глубокой древности символизирующих царскую власть, см. в работе [Топоров 1989, 42].

30. Уничтожающая ирония А. К. Толстого — яркое свидетельство происходящей в русской культуре полярной смены оценочных, а вмес-

те с тем и смысловых коннотаций *желтого*, связанной с разрушением и дискредитацией имперской идеологии.

О начальном этапе этого процесса может свидетельствовать поразительное по резкости отождествление под пером Вяземского «желтостенного» Петербурга с «желтым домом»: «Боюсь примерзнуть сиднем к месту / И, волю осязать любя, / Пытаюсь убеждать себя, что я не подлежу аресту. / Прости, шлагбаум городской, / И город, где всегда на страже / Забот бессменных пестрых строй, / А жизнь бесцветная все та же; / Где бредят, судят, мыслят даже / Всегда по таксе цеховой. / Прости, блестящая столица! / **Великолепная темница, / Великолепный желтый дом, / Где сумасброды с бритым лбом, / Где пленники слепых дурачеств, / Различных званий, лет и качеств, / Кряхтят и пляшут под ярмом. / Не раз мне с дела и с безделья, / Не раз с унынья и с веселья, / С излишества добра и зла, / С тоски столичного похмелья / О четырех колесах келья / Душеспасительна была...**» (П. А. Вяземский. Коляска. Отрывок из путешествия, в стихах. Вместо предисловия, 1826 // П. А. Вяземский. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 150—151 <Первая публикация — «Московский телеграф, 1826, № 20. С. 146>). Ср. у него же ироническое замечание о «**патриотической охре**» в связи с проблемой «наших так называемых гениев»: «Дарования их задушены, подавлены почестью, которой их облекают. Все это, на поверку, объясняется двумя обстоятельствами: с одной стороны, критика наша не опирается ни на какие правильные и законные основания; с другой, **ложная народная гордость натирает и подкрашивает патриотической охрою свою домашнюю утварь**» (П. А. Вяземский. Старая записная книжка. М., 2003. С. 315).

А с конца 1840-х годов *желтизна* становится знаком скуки, грязи и убожества у авторов физиологических очерков Петербурга и особенно у Достоевского и разрастается до универсального символа у А. Белого [Топоров 1995, 245]. По убедительным свидетельствам языка крупнейших поэтов конца XIX — начала XX в. (И. Анненский, А. Блок, А. Ахматова и др.), желтый цвет в их сознании утрачивает свою былую радостную «солнечность» и торжественную светоносность и, нередко соединяясь с черным, из символа жизни становится символом смерти [Миллер-Будницкая 1930; Краснова 1973, 168—170; Тростников 1991; Уваров 1993, 125—126; Горбунова 1995, 34; Красильникова 1997, 251—253]. Так, «дышащая» «счастьем, / Сладострастьем / Упоительная ночь! / Ночь немая, / Голубая, / Неба северного дочь!», какой ее воспринял П. А. Вяземский (Петербургская ночь, 1840), очень скоро обернется в сознании другого поэта «**ночью гнойно-ясной**» (А. Григорьев. Прощание с Петербургом, 1846), а на смену пушкинскому «*Мороз и солнце! чудный день*» в петербургском

«Альбоме» юного Онегина 1828 г. [Пушкин] придет (с усиленным ненормативным [ж] в прилагательном!) «**Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты**» И. Анненского. Анненский же увидит пушкинскую («Евгений Онегин») и языковскую (А. А. Дельвигу) «царственную» «широководную», «голубую, как небо», Неву грязным потоком «**буро-желтого цвета**», который под пером Мандельштама очень скоро обернется «**тяжелой**» и «**черной**» Невой (Соломинка). Ср. также метаморфозу желтого у Мандельштама: «Императорский виссон / И моторов колесницы, — / В черном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен. / <...> / Только там, где твердь светла, / *Черно-желтый лоскут злится, / Словно в воздухе струится / Желчь двуглавого орла*» (Дворцовая площадь).

31. Как писал о Петербурге В. М. Гаршин, «...этот болотный, немецкий, чухонский, бюрократический... город» (Петербургские письма, 1882 // В. М. Гаршин. Сочинения. М., 1983. С. 332). О финско-чухонском Петербурге — «Финнополисе» см. [Топоров 1971, 1993/2003, 33]. Впрочем, как заметил В. Н. Топоров в той же работе, «...похороны, могила и кладбище, равно обязанные своим происхождением и природе, и культуре» — постоянные мотивы Петербургского текста (Там же, 113), отразившего процесс превращения *Петрополя* в *Некрополь* [Анциферов 1922, 224].

32. Явившаяся на месте сгоревшей в 1812 году *желтой будки «новая, серинькая, с белыми колонками дорического ордера»* сохранила все ее функции, но изменила символизирующие их детали:

В качестве имперского символа, вместо *желтизны*, здесь была использована такая ярчайшая архитектурная деталь этого строения, как «белые колонки дорического ордера», тогда как цвет стен этого дома, если видеть в пушкинском определении «*серинькая*» один из многочисленных в текстах Пушкина и генетически понятных псковских диалектизмов (см. об этом лексическом пушкинском пласте в работе [Касаткина 2005, 2]) в характерном для западных русских говоров (основываюсь на материалах говоров Западной Брянщины, изученных мною в 1949—1967 гг.) диалектном значении ‘в полоску / полосатый’ (ср. также отмеченное в СРНГ — Т. 37. М.; СПб., 2003. С. 226 — «**серый арбуз** — белый арбуз с черными полосками») можно было бы считать *дополнительным* (и притом замаскированным) *знаком* его «казенности». Ср. пушкинские же «*версты полосаты*» и обычные — раскрашенные «в косую полоску» — изображения верстовых столбов, шлагбаумов и полицейских будок на заставах в произведениях живописи и графики пушкинской эпохи и более позднего времени. Такова, например, точная — год в год! — ровесница «будки» пушкинского чухонца Юрки, полицейская будка на картине Ф. Я. Алексеева «Вид на

Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. После пожара 1813 г.», воспроизведенной в копии неизвестного художника первой половины XIX в. в издании «Облик старой Москвы» (М., 1997). Или — через три четверти века — полицейская будка (с рядом стоящей фигурой полицейского) на рисунке 17-летнего А. Блока «Северная зима в очень дурных эскизах г-на ХХХ» (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. С. 211) и др.

33. О символике *порога* в «Гробовщике» и во всем цикле «Повестей Белкина» см. в работе [Удодов 1999, 219—220, 230].

33-а. Следует, может быть, напомнить, что Амур в древнеримской мифологии представлялся миловидным крылатым *мальчиком*, вооруженным луком и стрелами, тогда как бесчисленные Гении (гении каждой местности и каждого города, каждого вида профессиональной деятельности человека, каждого человека и даже каждого возрастного периода человеческой жизни) изображались в виде *юношей* с различными атрибутами, в том числе и со светильником (факелом, пламенником), который Гений зажигал и поднимал как символ Начала и опускал и угашал как символ Конца. Ср.: **«Уж Гений младости моей / Свой ясный факел погашает, / И времени рука на юношу взлагает / Тяжелое ярмо страстей...»** (В. И. Туманский. К друзьям детства). Сказанное относится также и к Музам. Ср. у Батюшкова: **«Я чувствую, мой дар в поэзии погас, / И муза пламенник небесный потушила...»** (Воспоминания. Отрывок). И о том же во второй, снятой Батюшковым, интимно-личной части этого текста: **«Что в жизни без тебя? Что в ней без упования, / Без дружбы, без любви — без идолов моих?... / И муза, сетуя, без них / Светильник гасит дарования»**. И у него же: **«Так ум мой посреди сомнений погибал. / Все жизни прелести затмились; / Мой гений в горести светильник погашал, / И музы светлые сокрылись. // Я с страхом спросил глас совести моей... / И мрак исчез, прозрели вежды: / И вера пролила спасительный елей / В лампаду чистую надежды. // Ко гробу путь мой весь, как солнцем озарен; / Ногой надежною ступаю; / И с ризы странника свергая прах и тлен, / В мир лучший духом возлетаю»** (К. Н. Батюшков. К другу). Ср. также у Жуковского с энергичной компрессией: **«Ты в утешители зовешь воспоминанье; / Глядишь без прелести на свет! / И разнакомилось с душой твоей желанье! / И веры к будущему нет! / О друг! в твоём мне сердце отозвалось: / Я понимаю твой удел! / И мне вожатым быть желанье отказалось, / И мой светильник побледнел! / Сменил блестящие мечтательного краски / Однообразной жизни свет! / Из-под обманчиво смеющихся маски / Угрюмый выглянул скелет...»** (Ответ кн. Вяземскому на его стихи «Воспоминание»).

Сказанное выше позволяет понять соприсутствие *амуров и гениев* в произведениях живописи и архитектуры. Ср. свидетельство П. А. Вяземского: «В течение этих дней был я с Стюрмерами в Palazzo Albrizzi <в Венеции, 25 октября 1853 г.>. Замечательны *потолки с изваяниями гениев и амуров во весь рост* (из terra cotta), которые в разнообразных положениях поддерживают, развертывают *draperies*, также из штукатурки...» (Старая записная книжка. М., 2003. С. 811).

34. Мысль о том, что «ситуация «Гробовщика» воскрешает в памяти фразу из «Светланы» Жуковского «Здесь несчастье лживый сон; счастье — пробужденье» была высказана В. Г. Одиноким [Одинок 1983, 123].

Литература

- Анциферов 1922 — Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пг., 1922.
- Белов 1981 — Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике // Наш современник. 1981. № 5.
- Бочаров 1974 — Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика»: К проблеме интерпретации произведения // Контекст 1973. М., 1974.
- Вацуро 2000 — Вацуро В. Э. «Сказка о Золотом петушке» (Опыт анализа сюжетной семантики) // Вацуро В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.
- Гей 1999 — Гей Н. К. Пушкин в 1830 году. Хронологический очерк // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1999.
- Гляссэ 1997—1999 — Гляссэ А. О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке в гробике, сапожнике-немце и о прочем // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 92—117; № 28. С. 47—75; 1999. № 37. С. 84—109.
- Горбунова 1995 — Горбунова О. И. Основные функции цвета в лирике Блока // Филологические штудии: Сб. науч. трудов. Иваново, 1995.
- Григорьева 1969 — Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.
- Давыдов 1997 — Давыдов С. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие. Новгород, 1997.
- Даль 1881 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1881.
- Елкин 1985 — Елкин В. Г. Структура и смысл произведений Пушкина в аспекте системного подхода. Владимир, 1985.
- Есипов 1996 — Есипов В. М. Два этюда о пушкинской прозе. 1. Странная фраза в «Гробовщике» // Московский пушкинист. III, М., 1996.
- Касаткина 2005 — Касаткина Р. Ф. Диалектизмы в творчестве Пушкина // Русский язык в научном освещении. 2005. № 2 (8).
- Красильникова 1997 — Красильникова Е. В. Еще раз о цвете у И. Анненского // Облик слова: Сб. ст. памяти Дмитрия Николаевича Шмелева. М., 1997.
- Краснова 1973 — Краснова Л. Поэтика Александра Блока. Очерки. Львов, 1973.

Краснокутский 1977 — *Краснокутский В. С.* О своеобразии арзамасского «наречия» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977.

Миллер-Будницкая 1930 — *Миллер-Будницкая Р. З.* Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымского пединститута им. М. В. Фрунзе. Т. III. Симферополь, 1930.

Морозов, Слепцова 2004 — *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX—XX вв.). М., 2004.

Одинокое 1983 — *Одинокое В. Г.* «И даль свободного романа...». Новосибирск, 1983.

Пеньковский 1976 — *Пеньковский А. Б.* Русские личные именованья, построенные по модели «имя + отчество» // Ономастика и норма. М., 1976.

Пеньковский 1978 — *Пеньковский А. Б.* Антропонимическое пространство художественного текста. Способы организации и членения // *Nomina appellativa et nomina propria*. XIII Международный конгресс по ономастике. Krakow, 1978.

Пеньковский 1986 — *Пеньковский А. Б.* Русские персонифицирующие именованья как региональное явление языка восточнославянского фольклора // Лексика и грамматика севернорусских говоров. Киров, 1986.

Пеньковский 1988 — *Пеньковский А. Б.* Ономастическое пространство русского былевого эпоса как модель его художественного мира. Петрозаводск, 1988.

Пеньковский 1989 — *Пеньковский А. Б.* Русские личные именованья, построенные по модели «имя + отчество» в русской художественной речи // Стилистика и поэтика. П. М., 1989.

Пеньковский 1990 — *Пеньковский А. Б.* Собственные имена в системе художественных средств повести Пушкина «Гробовщик» // Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата, 1990.

Пеньковский 2000 — *Пеньковский А. Б.* Пушкинский текст и текст культуры: *Котильон* // Поэтический текст и текст культуры: Международный сб. науч. трудов. Владимир, 2000.

Пеньковский. 2003 — *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом отношении. М., 2003.

Пеньковский 1988/2004 — *Пеньковский А. Б.* Тимофеевич или Никифорович? Очерки по русской семантике. М., 2004.

Попова 1999 — *Попова И. Л.* Творческая история «Повестей Белкина» // *Пушкин А. С.* Повести Белкина. М., 1999.

Пушкин 1949/1996 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. СПб., 1996.

Пушкин 1950 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. VI.

Пушкин 1999 — *Пушкин А. С.* Повести Белкина. М., 1999.

Сазонова Л. 1999 — *Сазонова Л. И.* Эмблематические и другие изобразительные мотивы в «Повестях Белкина» // *Пушкин А. С.* Повести Белкина. М., 1999.

Сазонова С. 1999 — *Сазонова С. С.* «Переступив за незнакомый порог...»: Заметки о «Гробовщике» // Московский пушкинист. VI. М., 1999.

Серман 1939 — *Серман И. З.* Поэзия К. Н. Батюшкова // Учен. зап. ЛГУ. 1939. № 46. Сер. филол. наук. Вып. 3.

Топоров 1971, 1993/2003 — *Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.

Топоров 1989 — *Топоров В. Н.* Идея святости в Древней Руси // *Russian Literature*. XXV — I.

Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Тростников 1991 — *Тростников М. В.* Желтый цвет И. Анненского // *Русская речь*. 1991. № 4.

Уваров 1993 — *Уваров М.* Метафизика смерти в образах Петербурга // *Метафизика Петербурга*. СПб., 1993.

Удодов 1999 — *Удодов Б. Т.* Пушкин: художественная антропология. Воронеж, 1999.

Урысон 1997 — *Урысон Е.* Покойник // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Т. I. М., 1997.

Хан — Пира 2004 — *Хан-Пира Э.* Живой труп и мертвые трупы у Пушкина и Толстого // Семиотика, лингвистика, поэтика: К столетию со дня рождения А. А. Реформатского. М., 2004.

Шмид 1998 — *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.

Словари

МАС 1988 — *Малый Академический словарь*. М., 1988.

ИЗ ЗАМЕТОК ПО ПОЭТИКЕ ИМЕНИ
(КУРОЧКИН, ДОСТОЕВСКИЙ,
МАНДЕЛЬШТАМ, НАБОКОВ)

1. Чичерин у В. С. Курочкина

В 1862 году¹ юрист и публицист Борис Чичерин выступил с рядом статей консервативного направления; прежде у Чичерина была более либеральная репутация. Это вызвало резкое неприятие в левой печати; в частности, ряд стихотворных колкостей Чичерину посвятил Василий Курочкин. В своем цикле «Казацкие стихотворения» Курочкин помещает следующую эпиграмму:

Слышу умолкнувший звук ученой Чичерина речи,
Старца Булгарина тень чую смущенной душой².

Применительно к подобным текстам И. Г. Ямпольский предложил (в развитие идей Ю. Н. Тынянова о различных типах пародии³) тер-

¹ Автор выражает благодарность всем, кто прочитал работу в рукописи и дал ценные советы. Особенно важным было внимание Татьяны Владимировны Цивьян; некоторые важные дополнения, предложенные ею в устной беседе, цитируются далее в сносках.

² Курочкин В. Стихотворения. Статьи. Фельетоны. М., 1957. С. 117. (Далее — Курочкин. ССФ.)

³ Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 289: «В самом деле, например, стиховой политический фельетон сплошь и рядом пользуется старыми стиховыми макетами. В ритмико-интонационный макет пушкинского или лермонтовского “Пророка”, державинской оды и т. д. — включаются однородные темы, т. е. все происходит так, как если бы “пародия” была направлена на эти стихотворения Пушкина, Лермонтова и т. д. <...> Но как только мы проанализируем такое произведение в его соотнесенности, станет ясно, что оно не пародийно, что направленность этой заведомо тысячной пародии на пушкинское или лермонтовское произведение — иная». С. 290: «<...> и Пушкин и Лермонтов одинаково безразличны для фельетониста, так же как и произведения их, но их макет — очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще; кроме того, оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке <...>». — Цитируемая статья Тынянова была впервые опубликована только в указанном издании, но предложенная им концепция пародии, благодаря курсам, семинарам, докладам, другим публикациям, прочно вошла в филологическую парадигму 1920-х годов.

мин «перепев»⁴: особая (очень характерная для поэтов-искровцев) форма травестии классического текста, основанная на столкновении значительного количества сохраненных элементов оригинала (метр и ритм, слова, словосочетания и целые предложения в эквивалентных фрагментах текста, композиционно-сюжетная схема и т. д., так что образец очевидно узнаваем) с новопривнесенными элементами, описывающими современность в ее сниженных, по крайней мере непозитических чертах, причем при таком столкновении компрометируется не классический образец (во всяком случае, далеко не в первую очередь), а современный сюжет, не выдерживающий испытания классическим контекстом. Процитированное двустишие тоже основано на «перепеве» пушкинского двустишия «На перевод Илиады»:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой⁵.

При преобразовании источника происходит смещение в семантической структуре. И у Пушкина, и у Курочкина в основе текста сопоставление двух явлений, нового и старого, и узнавание старого в новом; но если у Пушкина двустишие построено как параллелизм тождества, а сопоставление имплицитно содержится в каждом из двух членов параллелизма (*Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи*

⁴ Ямпольский И. Г. Василий Курочкин // Курочкин. ССФ. С. XXVII—XXVIII: «Не следует принимать за пародию обычное в сатирах Курочкина и очень характерное для его поэтики использование отдельных строк, строения строфы, сюжетной схемы, персонажей из произведений многих поэтов предшествующих десятилетий <...>. Пародия всегда связана с дискредитацией идейного смысла произведения или поэтической системы писателя, а в перечисленных и многих других случаях этого нет. В отличие от пародий это явление можно назвать “перепевом”, разумеется, не в обычном смысле, то есть не в смысле подражания. Таких “перепевов” Курочкина очень много, и они имеют весьма разнообразный характер <...>. Широко известная сюжетная схема, ритмико-синтаксическая структура стихотворения, слегка измененная словесная формула прилагаются к высмеиваемому в сатире материалу, и неожиданность такого применения, разрушающая круг привычных ассоциаций, создает комический эффект. Непременным условием комического эффекта является, как указано выше, широкая известность используемого источника. Но смех направлен не против этого литературного источника “перепева”, а против объекта сатиры».

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949. Далее ссылки даются на это издание, с указанием тома и страницы. — Наличие у этой благожелательной эпиграммы известного непочтительного двойника, возможно, провоцирует травестирование текста позднейшими авторами (Т. В. Цивьян).

означает «(читая перевод Гнедича) воспринимаю Гомера», и *Старца великого тень чую смущенной душой* тоже означает «(читая перевод Гнедича) воспринимаю Гомера»), то у Курочкина оно организовано как параллелизм сопоставления, который реализуется во взаимодействии первого и второго членов (вначале «читая Чичерина», а затем «узнаю Булгарина»). Отдельные слова подвергаются переосмыслению; так, *смущенной* у Пушкина указывает на близость великого, а у Курочкина — на близость неприличного; *старца* у Курочкина несет по крайней мере две семантические нагрузки: *старого* в смысле 'прежнего, полузабытого, рептильного' и *старца* как ирония, основанная на несоответствии того, что известно (демократическому) читателю о Булгарине, традиционному образу почтенного и уважаемого старца. Характеристика речи как *ученой* вместо *божественной* привносит дополнительный пейоративный оттенок.

Самым любопытным представляется, однако, то, насколько само имя *Чичерин* оказывается соответствующим контексту, созданному без всякого учета возможной подстановки этого имени. «Перепев» представляет собой некую трансформацию текста, некоторое его преобразование от исходного и «идеального» состояния к состоянию, в известном смысле, «вырожденному». В этом он сродни переводу. В переводе стихи обычно ухудшаются, известная шутка о текстах, сильно проигрывающих в оригинале, только подчеркивает обычное положение. Предполагается, что в производных текстах уровень организованности и упорядоченности должен падать по сравнению с образцами. В анализируемом случае после введения фамилии Чичерина фоника контекста заметно упорядочивается. Во-первых, возникает сильная паронимия:

ЧИЧЕРИна РЕЧИ

(слово *речи* есть у Пушкина, т. е. оно существует в этом контексте до того, как там оказывается фамилия Чичерина). В этот же Ч-ряд включается пушкинское *чую* и курочкинское *ученой* (содержащее к тому же то Н, которого не хватает в *речи* для полного анаграммирования⁶ *Чичерина*), так что весь текст оказывается аллитерирован на Ч. Введение *Ученой* и *БУлгарина* усугубляет пушкинскую тенденцию к подчеркиванию У, и, что особенно удивительно, развивает симметрию его употребления. У Пушкина на 30 гласных текста 8 У, что явно больше общеязыковой нормы, причем 6 из них — безударные.

⁶ По некоторой случайности, фамилии Чичерин и Курочкин также образуют паронимасию (Т. В. Цивьян).

Все они встречаются только в первом полустихе первого стиха и во втором полустихе второго стиха, причем в первом полустихе первого стиха — три безударных, а затем ударный, а во втором полустихе второго стиха — ударный, а затем три безударных. Все они оставлены Курочкиным в сохранности, добавлены же два безударных — во второй полустих первого стиха и в первый полустих второго стиха. В результате число У в тексте достигает 10, а из 18 безударных гласных текста 8 оказываются У (намного больше ожидаемого).

Нет сомнения, что *Чичерин* и *Булгарин* сведены не только по идеологическим соображениям, но и по созвучию имен: одинаковая ритмическая структура, общий конечный формант *-рин*. Появлению *Булгарина* явно способствует также и то, что для травестии выбран пушкинский текст. Все это отсылает к пушкинской традиции рифмовки такого типа фамилий. Рифмуя *Чичерина* неоднократно, Курочкин вплотную подходит к пушкинскому прототипу:

Его прогресс не скор, но верен,
В нем наложил на каждый лист
Свою печать Борис Чичерин,
Медоточивый публицист⁷.

Сердце будущим живет;
Только в тех днях будь *уверен*,
На которые *Чичерин*
Или Павлов восстанет (117).

— Кто больше всех *благонамерен*?

— Аскоченский, я в том *уверен*.

— А более его?

— Ну, Павлов, — отвечаю.

— А более его?

— *Чичерин*.

— А более его?

— Не знаю (119).

Маркиз хотел сказать, что след их не *затерян*
В статьях, что пишет он и господин *Чичерин*? (158).

Первый и второй примеры также взяты из стихотворений, являющихся «перепевами» пушкинских текстов. Ср. также:

Ибо к правде дорога *затеряна*
В исторической фальши веков, —

⁷ Курочкин. ССФ. С. 116. Далее ссылки на страницы этого издания в тексте, в скобках после цитаты.

С точки зрения Бориса Чичерина
Я ко всяким реформам готов (120).

Основной прототип задан, конечно, в «Евгении Онегине»:

К Тапоз помчался: он *уверен*,
Что там уж ждет его *Каверин*⁸.

Однако еще в послании 1817 года Пушкин осваивает такой тип рифмы:

Забудь, любезный мой Каверин,
Минутной резвости нескромные стихи.
Люблю я первый, будь уверен,
Твои счастливые грехи⁹

(по предположению Набокова¹⁰, впервые в русской поэзии)¹¹.

Курочкин неоднократно рифмует и другие фамилии на *-ин* с ударением на предпоследнем слоге. Для фамилии *Самарин* он выбирает пушкинскую рифму на *Флюгарин: барин*:

Но, конечно, с достоинством *барина*
Я смотрю беспристрастно на них, —
С точки зрения Бланка, *Самарина*,
Безобразова Н. и других (121).

Ср. у Пушкина:

Не то беда, что ты поляк:
Костюшко лях, Мицкевич лях!
Пожалуй, будь себе *татарин*, —
И тут не вижу я стыда;
Будь жид — и это не беда;
Беда, что ты Видок *Фиглярин*¹².

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 11.

⁹ Там же. Т. 2. С. 27.

¹⁰ Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 128.

¹¹ Любопытно, что, хотя в классических эпиграммах на Булгарина субститут его фамилии, *Фиглярин*, не рифмуется с краткими прилагательными на *-арен*, все же Набоков предполагает возможность имплицитного появления такой рифмы в «Евгении Онегине». Речь идет о слове *vulgar*, которое «б годилось в эпиграмме». «Мне представляется совершенно ясным, что тут шевелится намек на звуко сочетание “Булгарин — вульгарен — Вульгарин” и т. п.» — Набоков В. Заметки переводчика // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 120.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 215.

Не то беда, Авдей *Флюгарин*,
 Что родом ты не русский *барин*,
 Что на Парнасе ты цыган,
 Что в свете ты Видок *Фиглярин*;
 Беда, что скучен твой роман¹³.

В других стихотворениях Курочкина:

Сколь славен господин *Скарятин*,
 Изобразить двуногий слаб;
 Людской язык *лицеприятен*.
 Зато правдив табунный храп (134).

Дружней! Труд легок и *приятен*:
 Нам для работы дан топор,
 Которым сокрушил *Скарятин*
 Всей юной Франции задор (139).

Их детский сон и крепок и *невинен*
 По старине.
 Поклон тебе, мой друг Тарас *Скотинин*,
 Дай руку мне! (110).

Несколько другие типы рифмовки подобных фамилий:

Убежденный глубоко, что *родина*
 Обновилась и минул ей срок,
 По словам господина *Погодина*,
 Дать народам Европы урок (120).

Если русский властелин
 Сам не чужд кровавых *пятен*, —
 Не пропустит Головин
 То, что вычеркнул *Пуятин* (107).

Упал «Чиновник» и «*Тамарин*»,
 И уж под бременем годов
 Вкушал плоды своих трудов
 В смиренном Карлове *Булгарин* (99).

В том же 1862 году пушкинским рецептом для обыгрывания фамилии Чичерина воспользовался Огарев: паре *Фаддей Булгарин* — *Видок Фиглярин* у Огарева соответствует пара *Борис Чичерин* — *Видок Тетерин*:

Как ты ни гордо *лицемерен*,
 А все же знай, Видок *Тетерин*,

¹³ Там же. С. 245.

Что ты, в глазах честных людей,
Доносописец и злодей¹⁴.

2. Мурин и Катерина у Достоевского

Представляется возможным отчасти продолжить наблюдения и выводы, предложенные в двух недавних работах, посвященных — одна полностью, а другая частично — Достоевскому и использующих при анализе его произведений — одна в значительной степени, другая по преимуществу — методы поэтической ономастики.

О. Г. Дилакторская в своем анализе «Хозяйки» Достоевского убедительно предполагает, что главным «прототипом» окраинной петербургской церкви, с которой оказывается тесно связанным все действие повести, могла быть церковь Владимирской иконы Божией Матери в Московской части Петербурга¹⁵. С опорой на мнения, высказанные В. Н. Захаровым и Г. М. Фридлендером, она выделяет в мотивировке фамилии одного из главных персонажей «Хозяйки» — старика Мурина — созвучие с церковнославянским, древнерусским и русским диалектным *муринь*, *мурин* 'чернокожий'¹⁶.

Мурина зовут Илья. В чрезвычайно любопытной работе *Мармеладова Ю. И.* Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе (СПб., 1992) при анализе «Преступления и наказания» (С. 10—29) замечается, в частности, что связь прозвища помощника полицейского надзирателя *Ильи* Петровича — *Порох* — с его именем может, в числе прочего, поддерживаться «еще и вполне определенны[ми] ассоциаци[ями] с церковью Ильи-пророка на *Пороховых*» (С. 12—13).

Включенный в эту же книгу (С. 67—85)¹⁷ содержательный анализ другого произведения Достоевского — «Хозяйки» — хотелось бы дополнить аналогичным соображением. Имена тесно связанных персонажей «Хозяйки» — *Катерина* и *Мурин* — объединены, в частности, наличием в окрестностях Петербурга церкви святой *Екатерины* в *Мурино* (в *Мурине*). Эта церковь, почти на границе города и подступающих к нему районов области, действует и теперь. Конечно, во времена Достоевского ее нельзя было назвать окраинной петербургской

¹⁴ Русская эпиграмма (XVIII — нач. XX века). Л., 1988. С. 408. Ср.: *Эт-кинд Е. Г.* Материя стиха. Париж, 1978. С. 288—289.

¹⁵ *Дилакторская О. Г.* Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 18—21.

¹⁶ Там же. С. 41, 60 и др.

¹⁷ На него ссылается и О. Г. Дилакторская, справедливо отмечая, что ее собственные замечания о значении имени Мурина «не повторя[ют] наблюдений», сделанных в книге *Мармеладова (Дилакторская О. Г. Указ. соч. С. 88).*

церковью, но, находясь в ближайших окрестностях города, она уже и тогда явно входила в припетербургское пространство. Построенная по проекту известного архитектора Н. А. Львова, связанная по крайней мере с одним сентиментальным преданием¹⁸, она наверняка могла быть известна Достоевскому. Стоит добавить, что все известные автору заметки объяснения имен *Мурин* и *Катерина* применительно к «Хозяйке» Достоевского не объясняют их связанности, включенности в одну общую конструкцию.

3. *Мармелад* у Достоевского

Фамилия *Мармелад* из «Преступления и наказания» является поразительно точной анаграммой термина *мелодрама*.

Собственно говоря, если не учитывать в фамилии *Мармелад* только конечное *в*, то остальные 9 букв совпадают в точности: *Мармелад*- : *мелодрама*.

Два вопроса, которые сразу же возникают в связи с подобной гипотезой¹⁹, состоят в следующем: был ли знаком Достоевскому термин *мелодрама* в современном, «мелодраматическом» его значении, и, с другой стороны, можем ли мы ждать от Достоевского подобной анаграмматической (и вообще криптографической) логики в отношении имен персонажей?

На первый вопрос следует безусловно положительный ответ. Термин *мелодрама* с легкостью обнаруживается на последних страницах «Зимних заметок о летних впечатлениях», т. е. в тексте, создававшемся незадолго до «Преступления и наказания»²⁰:

¹⁸ С середины XVIII века Мурино принадлежало Воронцовым. В конце века владельцем имения был Александр Романович Воронцов. Его брат, Семен Романович, провел здесь первые месяцы после вступления в брак (1780) с Екатериной Алексеевной Сенявиной (1761—1784). В соответствии с семейной традицией дипломатической службы, С. Р. Воронцов в 1783 году принимает назначение посланником в Венецию, а на следующий год его молодая жена умирает там от чахотки. В память ее он просит брата построить в Мурино храм, проект которого и создан Львовым (построена в 1785—90 гг.). Предполагалось захоронить здесь прах Е. А. Воронцовой, но это не осуществилось: она была похоронена в греческой церкви в Венеции. Сын С. Р. и Е. А. Воронцовых был известным Михаилом Семеновичем Воронцовым.

¹⁹ В словах *мармелад* и *мелодрама* можно выделить общий смысловой множитель 'нечто сладкое, слащавое'; мотивировка фамилии *Мармелад* через *мелодрама* — ложный ход, обман читателя: на самом деле линия Мармеладова — не мелодрама, а драма (Т. В. Цивьян).

²⁰ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 4. Л., 1973. С. 447.

Буржуа особенно любит водевиль, но еще более любит мелодраму. Скромный и веселый водевиль — единственное произведение искусства, которое почти не пересадимо ни на какую другую почву, а может жить только в месте своего зарождения, в Париже, — водевиль хоть и прельщает буржуа, но не удовлетворяет его вполне. Буржуа все-таки считает его за пустяки. Ему надо высокого, надо неизъяснимого благородства, надо чувствительности, а мелодрама все это в себе заключает. Без мелодрамы парижанин прожить не может. Мелодрама не умрет, покамест жив буржуа. Любопытно, что даже сам водевиль теперь перерождается. Он хоть все еще весел и уморительно смешон по-прежнему, но теперь уже сильно начинает примешиваться к нему другой элемент — нравоучение. Буржуа чрезвычайно любит и считает теперь священнейшим и необходимейшим делом читать при всяком удобном случае себе и своей мабишь наставления. К тому же буржуа теперь властвует неограниченно; он сила; а сочинителишки водевилей и мелодрам всегда лакеи и всегда льстят силе. Вот почему буржуа теперь торжествует, даже выставленный в смешном виде, и под конец ему всегда докладывают, что все обстоит благополучно. Надо думать, что подобные доклады серьезно успокаивают буржуа. У всякого малодушного человека, не совсем уверенного в успехе своего дела, является мучительная потребность разуверять себя, ободрять себя, успокаивать. Он даже начинает верить в благоприятные приметы. Так точно и тут. В мелодраме же предлагаются высокие черты и высокие уроки. Тут уж не юмор; тут уже патетическое торжество всего того, что так любит брибри и что ему нравится.

На другой вопрос исследователи поэтики Достоевского тоже отвечают положительно. В. Н. Топоров предполагает в фамилии *Голядкин* связь с древним народом галиндами / голядь²¹, а для Семена Ивановича Прохарчина, с его тверской золовкой, находит возможную параллель в Симеоне Гордом, сыне Ивана Калиты, и его скандальном браке с тверской княжной²². И. П. Смирнов допускает существование в фамилии *Лебядкин* палиндромической анаграммы *diable*²³. Образцы подобного подхода заданы в исследованиях М. С. Альтмана²⁴.

²¹ Топоров В. Н. Древняя Москва в балтийской перспективе // Балто-славянские исследования. 1981. М., 1982. С. 58—61; ср. с. 13 сл.

²² Там же. С. 46. — Ср.: Топоров В. Н. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского. Иерусалим, 1982.

²³ Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 23. — Один из собеседников автора статьи предположил в фамилии *Лебядкин* гораздо более близкую русскую анаграмму.

²⁴ Альтман М. С. Достоевский по вехам имен. Саратов, 1975.

4. Об одной ономастической константе у Набокова

Читая русские романы и рассказы Набокова, можно обратить внимание на настойчивое использование имен и фамилий определенного типа. Так, в «Даре» действует возлюбленная протагониста (Зина)

Мерц,

а кроме того, инженер **Керн,**

ботаник **Берг**

и поэт, пишущий под псевдонимом Ростислав Странный, по фамилии **Крон,**

в «Машеньке» фамилия хозяйки пансиона **Дорн,**

в «Возвращении Чорба» главного героя и зовут **Чорб,**

один из главных героев «Камера обскура» — **Горн,**

в рассказе «Музыка» действует **Вольф,**

а в рассказах «Обида» и «Лебеда» — Танечка **Корф,**

в «Соглядатае» также называется **Корф,**

в «Защите Лужина» упоминается журналист **Барс,**

а в «Подвиге» — гувернантка **Брук,**

в рассказе «Облако, озеро, башня» два немца по фамилии **Шульц**

и один по фамилии **Шрам,**

герой «Изобретения Вальса» скрывается под фамилией **Вальс,**

а в «Занятом человеке» часть каламбурного псевдонима — **Граф,**

в рассказе «Подлец» появляется еще один **Берг,**

и, кроме того, в «Изобретении Вальса» тоже есть **Берг,**

а еще **Бург,**

Брег,

Бруг,

Бриг,

Гриб,

Граб,

Гроб,

Груб,

Герб

и **Горб.**

Упоминается и **Брут.**

Подобные имена и фамилии продолжают встречаться и в англоязычных текстах Набокова: ср. в «Bend Sinister» Адам **Круг.**

Все эти ономастические единицы образованы по одной модели. Все односложные. Все из четырех звуков²⁵. Первый и четвертый

²⁵ В современной орфографии обычно или из четырех букв, — или из пяти, если мягкость Л обозначает Ъ.

звук — неплавные согласные. Второй и третий — плавный согласный (Р или Л) и гласный, причем второй может быть плавным согласным, а третий гласным, или второй гласным, а третий плавным согласным.

Имена и фамилии крайне разнообразны по глубине своих интертекстуальных и биографических перспектив и по возможности семантизации с помощью апеллятивов.

Так, имена и фамилии *Гриб*, *Граб*, *Гроб*, *Груб*, *Герб*, *Горб*, *Бриг*, *Брег*, *Горн*, *Шрам*, *Вальс* совпадают с русскими апеллятивами, а в случае псевдонима *Граф Ит* это совпадение не только подмечается читателем, но и обыгрывается самим повествователем, но другие ономастические единицы этой структуры не имеют соответствий среди русских апеллятивов.

Для того, чтобы изложить предполагаемую интертекстуальную перспективу фамилии *Мерц*, пришлось написать целую статью²⁶, но какие-либо другие литературные персонажи, носившие такую фамилию, автору неизвестны (все предлагаемые сопоставления основаны не на буквальном и точном соответствии). Ряд имен *Гриб* — *Граб* — *Гроб* — *Груб* возникает явно не без влияния Маяковского (*Гриб*. / *Грабь*. / *Гроб*. / *Груб*. — «Хорошее отношение к лошадям»), а весь 11-членный список из «Изобретения Вальса» учитывает Сухово-Кобылина (Герц, Шерц и Шмерц, Ибисов и Чибисов) и, может быть, Ильфа и Петрова (Галкин, Малкин, Палкин, Чалкин и Залкинд). *Дорн* — персонаж «Чайки» Чехова²⁷, *Берг*, помимо того, что это просто распространенная фамилия, запоминается по «Воине и миру» Толстого, *Керн* — возлюбленная Пушкина, а *Горн* может оказаться цитатой из географической карты. Имя *Барс* может восходить к Андрею Белому, использовавшему его для беллетристической шифровки имени *Лев*²⁸.

²⁶ Двинятин Ф. Н. Об интертекстуальных связях личного имени в «Даре» Набокова: *Зина Мерц* и вокруг // *Russian Studies*. Vol. II. 1996. № 3. С. 234—254; ср. теперь: Двинятин Ф. Н. Набоков и футуристическая традиция: заметки к теме // *Вестник филологического факультета Ин-та иностранных языков*. № 2/3. СПб., 1999. С. 138—139.

²⁷ Возможно, хотя, вообще говоря, маловероятно, что в фамилии держательницы русского пансиона в Берлине *Дорн* содержится травестирующая анаграмма к слову *родина* с подразумеваемой логикой вроде «вот все, что от нее осталось».

²⁸ Во 2-й (драматической) симфонии Андрея Белого упоминается Барс Иванович, прототипом которого послужил Лев Иванович Поливанов. О принципах именования у Белого см.: Долгополов Л. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // *Культурное наследие Древней Руси*. М., 1976. С. 348—354; Кожевникова Н. А. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого // *Ономастика и грамматика*. М., 1981. С. 222—259.

Многие фамилии выглядят не столько результатом «внереалистической», игровой авторской выдумки, сколько реалистическим цитированием фамилий, частотных во внетекстовой реальности: *Вольф*, *Шульц*, *Берг* и некоторые другие. Почти все они — фамилии немецкие, или, во всяком случае, «германские»: английские, немецко-еврейские и т. д. Некоторые, напротив, носят явно игровой характер, причем эффект как раз и основан на схожести структуры русского апеллатива и типичных «германских» фамилий, так что первый может быть выдан за вторую: *Горб*, *Герб* и др. Любопытно, кстати, что возникшие в результате авторского набоковского словообразования (перетасовывания букв) фамилии *Берг* и *Брег*, с историко-лингвистической точки зрения оказываются результатами параллельного развития (в немецком и, допустим, церковнославянском русской редакции) одного и того же индоевропейского корня.

Наконец, фамилия *Корф* носит явно автобиографический характер: ее носила прабабушка Набокова.

Таким образом, описываемая ономастическая константа Набокова оказывается независимой от степени интертекстуальной, «жизненной», биографической или «апеллативной» мотивированности ее элементов. По всей вероятности, это более глубокое, чем любые подобные мотивировки, явление, и предложить какую-либо другую, общую для всех случаев, мотивировку, пока невозможно²⁹.

5. София и Петр у Мандельштама

Люблю под сводами седья тишины
Молебнов, панихид блужданье
И трогательный чин — ему же все должны, —
У Исаака отпеванье.

Люблю священника неторопливый шаг,
Широкий вынос плащаницы
И в ветхом неводе генисаретский мрак

²⁹ Помимо прочего, рассмотренный случай является примером звуковой переклички, осуществляемой не по материальному подобию (общность тех или иных звуков и их комбинаций), а по структурному (общий рисунок расположения тех или иных звуков, схожий характер их последовательности, как правило — подобие слоговой структуры, то есть в первую очередь расположение гласных и согласных с особым вниманием к расположению плавных). На примере Державина эта звуко-смысловая стратегия проанализирована автором в статье: *Движанин Ф. Н. Из наблюдений над фоносемантикой Державина // Русский язык конца 17 — начала 19 века. Сб. 2. СПб., 2001. С. 109—130.*

Великопостные седмицы.

Ветхозаветный дым на теплых алтарях
И иерея возглас сирий,
Смирненник царственный — снег чистый на плечах
И одичалые порфиры.

Соборы вечные Софии и Петра.
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
Сюда влачится по ступеням
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему ж во веки не изменим:

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры.

Г. А. Левинтоном была описана связь этого текста (точнее, его второй, приведенной здесь редакции) с «Заблудившимся трамваем» Николая Гумилева³⁰: строки

Люблю под сводами седья тишины
Молебнов, панихид блужданье
И трогательный чин — ему же все должны, —
У *Исаака* отпеванье, —

соответствуют в «Заблудившемся трамвае» одной из последних строф:

Верной твердынею православья
Врезан *Исакий* в вышине.
Там отслужу я *молебен* о здравье
Машеньки и *панихиду* по мне³¹.

Можно предположить, что это только третий (если не четвертый), и самый поздний, слой петербургско-литературных подтекстов стихотворения, соотносящийся с современностью — модерном и рево-

³⁰ Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев: Заметки к теме // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Тенафлу, 1994.

³¹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 332.

люцией, и играющий роль своеобразного поэтического надгробия поэту и другу.

Вообще же это стихотворение, как текст о петербургской церкви, сочетает в своей поэтике (элементах текста и особенностях их организации) две линии, два рода культурных знаков, две темы — «церковную» и «петербургскую». В этой заметке рассматривается только петербургская тема.

В первую очередь имеется в виду словосочетание *ветхий невод*, обращаемое к «Медному всаднику» Пушкина:

...Бросал у топких берегов
Один в неведомые воды
Свой *ветхий невод*...

Таким образом, этот первый подтекст отсылает сразу к двум эпохам — к пушкинскому «золотому веку», если отталкиваться от времени написания претекста, и к допетровской «предыстории» Петербурга, если отталкиваться от описываемого в претексте времени.

В то же время тема *ветхого невода* производит типичное в истории *петербургского текста* соединение тем апостола Петра (рыбара) и императора Петра. Это обращает к петровской теме. Имя *Петр* в тексте появляется один раз:

Соборы вечные Софии и *Петра*.

Здесь имеется в виду, конечно, римский собор св. Петра и, значит, в конечном счете, ап. Петр. Эта же тема поддержана упоминанием *генисаретского мрака*. В то же время петербургская тема и пушкинская цитата из текста о Петре I обращают к императору, любившему, как известно, обыгрывать имя своего небесного покровителя.

Тогда стоит обратить внимание и на само появление рядом имен *Софии* и *Петра*. В ближайшем смысле они относятся, конечно, к великим соборам в Константинополе и Риме — важнейшим центрам восточного и западного христианства³². Во втором, не менее важном смысле, *София* и *Петр* указывают на два образа, важные для соответствующих форм исторического христианства или, по крайней мере, для восприятия этих форм в начале XX века в русле соответствующей религиозно-философской традиции: западное «Петрово» (папское) и восточное «софийное» христианство. Но, в-третьих (конечно, в зна-

³² Ср. «контекст» (в смысле К. Ф. Тарановского) всех этих образов в поэзии Мандельштама: архитектурные стихотворения, в т. ч. о Св. Софии; о христианстве и его изводах; римская и «петровская» темы и др.

чительно менее важном и прямом смысле), эти же имена — особенно в таком порядке их называния — могут указывать и на важнейший историко-культурный водораздел, непосредственно связанный со временем и смыслом основания Петербурга. Имя *София* тогда нужно читать в том числе как имя *последней московской (не-петербургской) владычицы* (царевны, регента и т. д.), и имя *Петр* — как имя *первого императора европейского (петербургского)* периода.

Можно обратить внимание на появление в тексте двух смежных рифм: *порфиры* и *Петра* (примечательно, что это последняя рифма первой половины текста и первая рифма второй половины текста): они могут шифровать имя еще одного важного персонажа петербургского мифа, героя одного из важнейших петербургских текстов, романа Достоевского «Преступление и наказание», *Порфирия Петровича*. В таком случае имя *София* отсылало бы к героине того же романа *Сонечке Мармеладовой*, а сама тема схизмы, разделения, *раскола* единой христианской Церкви на Западную и Восточную своеобразным образом указывало бы на фамилию *Раскольников* — главного героя романа. При этом очерк петербургской истории дополнялся бы еще одним, разночинским периодом, так что создавалась бы довольно полная ретроспекция (предыстория — Петр — Пушкин — разночинцы — модерн — революция).

ПОЭТИКА БЕЗЫМЯННОСТИ¹ (ПО МОТИВАМ МИЛАНА КУНДЕРЫ)

В начале 90-х гг. XX в. германист и ономатолог Фридрих Дебус провел уникальный эксперимент. Он разослал сорока немецким литераторам письма-анкеты с просьбой объяснить, как они находят имена для героев своих произведений и какие, на их взгляд, функции эти имена выполняют в тексте. Писатели с готовностью откликнулись, результаты этого опроса нашли отражение в статье [Debus 1998], а затем и в монографии [Debus 2002]. Интересно, что тема безымянности специально не предлагалась литераторам для обсуждения, но она как-то сама собой возникла в ответах. Особенно отмечался стремительный процесс исчезновения имен в литературе XX в., начало которому, по мнению Бруно Хиллебранда², положил Кафка, сокрывший своего героя под аббревиатурой К.

...я считаю, что имена в романе, повествовании вообще сегодня больше не имеют того значения, которым они обладали в литературе двух предыдущих веков, особенно в психологическом романе, достигшем апогея у Томаса Манна. Сигнал дал Кафка, зашифровав своего героя как К. Протагонисты эпического повествования становятся анонимными, пусть даже они, как у Музиля, носят личное имя или, как у Беккетта, подобие товарного знака. Значение имен в романе XX века исчезает <...> Это связано с общим симптомом деструкции субъекта (Subjektzerfall) (из письма Бруно Хиллебранда от 4 июня 1991 г., цит. по: [Debus 2002, 136—137]).

От Кафки легко перебросить мостик к Милану Кундере, который если не прямо «вырос» из Кафки, то, по крайней мере, всегда ощущал его литературное присутствие.

О Кундере в мире пишут много. Есть большой сайт в интернете www.kundera.de, где можно найти разнообразную информацию по-английски и по-немецки. Думаю, что стоит привести основные биографические данные. Для лингвистов, например, небезынтересно узнать, что Кундера некоторое время читал курс сопоставительного языко-

¹ Выражение «поэтика безымянности» заимствовано мной у Валерия Михайловича Калининкина.

² Автор известного труда по теории романа (*Hillebrandt Bruno. Theorie des Romans*. Muenchen, 1972, с последующими переизданиями).

знания в университете г. Ренна в Бретани. Этот биографический факт позволит новыми глазами прочесть известный пассаж о сострадании (сейчас бы мы сказали: о концепте «сострадание») в «Невыносимой легкости бытия» [Кундера 2004а, 27—29]. А зная профессиональную кинематографическую «подкованность» этого писателя, оценишь не только семиотичность жеста героини «Бессмертия» (ср. [Кузнецов 1995]), но и его зрительную эстетику. Итак, *non multa, sed multum*. Милан Кундера родился 1 апреля 1929 г. в чешском городе Брно. Его отец, пианист и музыковед Людвик Кундера (1891—1971), был ректором консерватории. В юности Милан Кундера писал стихи, играл в джазовом ансамбле. Став студентом Пражского университета, изучал литературу и теорию музыки и кино. После окончания университета был ассистентом, а затем профессором на факультете кинематографии Пражской Академии музыки и драматургии и одновременно членом редколлегии двух литературных журналов. В 1948 г. Кундера, как и многие интеллектуалы, с энтузиазмом вступил в коммунистическую партию, откуда через два года был исключен за индивидуалистические настроения. Повторно его приняли в партию в 1956 г. На этот раз членство в партии продлилось до 1970 г. С середины 50-х гг. он пишет для театра, пишет эссе, переводит. Как писатель он становится известным после трехчастной книги «Смешные любви» (1958—1968). Его первый роман «Шутка» (1967) отразил несогласие автора с догмами сталинизма³. После вторжения советских войск в Чехословакию 21 августа 1968 г. Кундера как один из активных деятелей «Пражской весны» был уволен с работы, его книги были изъяты из библиотек, а в 1970 г. последовал полный запрет на публикацию. Вторым романом Кундеры «Жизнь в другом месте» был опубликован уже в Париже в 1973 г. В 1979 г. как реакция на «Книгу смеха и забвения» последовало лишение его чехословацкого гражданства. С 1981 г. Милан Кундера гражданин Франции. Первое его произведение, написанное по-французски, — эссе «Искусство романа» (*L'art du roman*, 1986). Первый роман, написанный во Франции, но еще по-чешски, — «Бессмертие» (1990). Последующие романы он пишет по-французски: «Неспешность» (1994, рус. пер. Ю. Стефанова, 1996), «Подлинность» (1998, рус. пер. Ю. Стефанова, 1998), «*L'ignomance*» (2000, русские варианты названия «Безразличие» и «Невежество»), перевода текста еще нет). Известно, что Кундера внимательно следит за тем, как его произведения переводятся на другие языки. Свое отношение к фальсификации текста при переводе он высказал в эссе «Нарушенные завещания»

³ О «Шутке» и «Невыносимой легкости бытия» в историко-литературном ключе см.: [Новоселова 2000].

(«Les testaments trahis», 1994, рус. пер. М. Таймановой, 2004). Также известно, что с 1985 г. он дает лишь письменные интервью, чтобы избежать неверного цитирования, а также то, что он не любит публичности и путешествует инкогнито. Самым знаменитым его романом остается «Невыносимая легкость бытия», написанная в 1982 г. (рус. пер. с чешского Н. Шульгиной, 1992), кинематографическая версия которого (реж. Ф. Кауфман, 1987 г.) также имеет большой успех.

Современная критика склонна относить творчество Милана Кундеры к европейскому варианту магического реализма⁴. Также Кундера увенчан титулом классика литературы XX века и одного из великих романистов вообще. Писать о нем литературоведам трудно. Связано это не столько с многослойностью его текста, его чрезвычайно разветвленной структурой, сколько с перенасыщенностью текстов авторскими комментариями. Писатель практически не оставляет места для фантазии читателя и литературоведа. Так, роман Кундеры «Бессмертие» назван одним критиком «трехголовым чудищем»: это сплетенный воедино а) роман, б) метароман, т. е. роман о том, как писался роман, и в) комментарий [Кузнецов 1995, 214]⁵. Если попытаться подобрать обобщающий термин для нарративной формы его романов, то, пожалуй, подошло бы обозначение «редакторское всеведение» (editorial omniscience) из нарративной типологии Нормана Фридмана (о нарративных типах по Фридману см.: [Ильин 2001, 155—157]). Причем это редакторское всеведение, усиленное, на наш взгляд, еще одной нарративной формой из той же классификации, а именно: «я как свидетель» (I as witness) (ср. всезнающий повествователь в «Неспешности», который к тому же физически присутствует в отеле, где развиваются события романа. Также ср. последнюю главу романа «Подлинность», где рассказчик вдруг начинает говорить «я вижу»).

Представляется интересным проследить, какое место в этом столь прихотливо структурированном мире, которым правит не только всезнающий, всевидящий, но еще и все комментирующий нарратор, занимает безымянность, какое устанавливается отношение между безымянностью и именем и какую текстовую функцию выполняют

⁴ Ср. Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart; Weimar, 1998. S. 339.

⁵ Поэтому, по мнению этого критика, так и хорош фильм Ф. Кауфмана по «Невыносимой легкости бытия», в котором «половина связей, проговоренных Кундерой, оставлена, но не откомментирована. Режиссер любезно дает зрителю что-то додумать самому — возможность, которой писатель почти лишает читателя» [Кузнецов 1995, 214].

приемы, связанные с отсутствием имени⁶. Тем более, что все комментирующий Кундера (на этот раз, правда, не в тексте романа, а в эссе «Нарушенные завещания») не оставил без реплики и эту проблему.

<...> что касается романа: ставится под сомнение знаменитый девиз Бальзака: «Роман должен соперничать с актами гражданского состояния» <...> Если персонаж должен соперничать с актом гражданского состояния, для начала он должен иметь настоящее имя. От Бальзака до Пруста невозможно представить себе безымянный персонаж. Но у Жака, героя Дидро, вообще нет фамилии, переходящей от отца к сыну, а у господина ни имени, ни фамилии. Панург — это имя или фамилия? Имена без фамилий, фамилии без имен — это уже не имена, а знаки. Главный герой *Процесса* вовсе не Йозеф Кауфман, или Краммер, или Кёль, а Йозеф К. Герой *Замка* потеряет все вплоть до имени, чтобы довольствоваться одной единственной буквой. *Die Schuldlosen* (*Невиновные*) Броча: один из главных героев обозначен буквой А. В *Лунатиках* у Эсха и Хугенау нет имен. Главный герой *Человека без свойств* Ульрих не имеет фамилии. Начиная со своих первых рассказов, я инстинктивно избегал давать персонажам имена и фамилии. В *Жизни не здесь* у героя есть только имя, его мать обозначена словом «мама», подруга — «рыжая», а ее любовник — «сорокалетний». Можно ли это называть мажорностью? Я действовал тогда совершенно спонтанно и понял смысл моих действий значительно позже: <...> мне не хотелось, чтобы поверили, что мои персонажи — реальные люди, имеющие свидетельство о браке [Кундера 2004а, 163—164].

Этот автокомментарий представляется нам очень важным по следующим причинам. Во-первых, признанием того, что персонаж есть знак (о знаке как базовом элементе «романного дискурса» см.: [Кристина 2004, 422]). Во-вторых, честным упоминанием того, что рефлексия над безымянностью пришла значительно позже, чем этот прием вошел в текст. В-третьих, — и в этом заключен наш непосредственный интерес — более развернуто безымянность Кундерой не комментируется, т. е. можно считать, что на этот раз всеведущий автор довольствовался минимальным комментарием. Воспользуемся этой *carte blanche*, но сначала рассмотрим само понятие безымянности.

Лики безымянности

Интересно, что у лингвистов, которые так или иначе обращаются к проблеме безымянности, возникает желание видоизменить это русское слово, освободить его от груза общеупотребительности, терминологизировать и приблизить к термину «имя», сделать так, что-

⁶ См.: [Васильева 2001] как подступы к теме.

бы имя четче звучало в середине термина, имя отрицающего. Ср. форма *безыменность* у И. Фужерон (2001) или *безымение* (устное сообщение С. Е. Никитиной). Если первая форма являет собой *haxax legomenon*, то вторая в виде *безымяние (безимяние)* существовало в русском языке XVI в. и означало «бесславию» (ср.: «Избранному цесарю римскому и навышшему королю, много нечти и безимяния състалося»⁷). Кроме упомянутого *безымяние (безимяние)*, в этот период зафиксированы *безымянникъ*: а) человек без имени, б) неименитый человек; *безымянно*: а) без указания имени, б) в безвестности и *безымянный (безыменный)*: а) не имеющий имени, названия, б) в безвестности. Современный русский язык, утерев из этого гнезда *безымянника*, приобрел абстрактное существительное *безымянность*, а также нового семантического партнера — пару *анонимный / анонимность*. Прил. *ἄνωνυμος*, заимствованное из греческого основными европейскими языками, обладало в языке-источнике несколькими значениями: 1) не имеющий названия, *безымянный (человек, земля)*; 2) не имеющий *сognoten* (о римлянах), например, *Gaius Marius* в отличие от *Gaius Julius Caesar*; 3) анонимный в современном смысле (*донос*); 4) неизреченный, неименуемый из-за табу (*неименуемые богини* = богини раздора Эринии); 5) безвестный, бесславный (*старость, отечество*, а также само имя). Этот веер значений в древнегреческом обусловлен, конечно же, многозначностью слова *ἄνωμα* «имя». Мы видим далее, что значение безвестности / бесславности у потомков этого прилагательного в европейских языках утасло, зато развилось новое значение «безликий, лишенный индивидуальности», ср. фр. *une foule anonyme* «безликая толпа» или англ. *drab anonymous houses* «серые безликие дома». В русском и немецком языках, однако, такое значение отсутствует⁸.

Немецкий язык представляется, пожалуй, самым приспособленным в метаязыковом плане для того, чтобы рассуждать о безымянности (поэтому далее в скобках мы будем приводить немецкие выражения, заимствованные из [Debus 2002, 84—86]). Безымянность / анонимность будет рассматриваться как единый семантический комплекс.

Итак, будем в дальнейшем различать следующие лики безымянности: безымянность₁ «неимение имени» (*der Zustand des Nicht-Namen-Habens, Namenlosigkeit*) (ср. *безымянная речка*), безымянность₂ «незнание имени» (*der Zustand des Nicht-Namen-Kennens, Namenunkennntnis*)

⁷ Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 1. М., 1975. С. 129.

⁸ Так что перевод Юрием Стефановым в «Неспешности» сочетания *une foule anonyme* как «безымянная толпа» [Кундера 2002, 41] следует отнести к дословной интерференции.

(ср. *безымянные герои*) и безымянность₃ = анонимность, т. е. 'сокрытие имени' (Namenverschweigung) (ср. *анонимный звонок*)⁹.

Метаморфозы безымянности

Этот раздел точнее было бы назвать «Метаморфозы имени и безымянности», поскольку в нем речь пойдет о превращениях одного в другое, при этом безымянность, как было рассмотрено выше, предстанет в трех своих ипостасях. В зависимости от того, что мы возьмем за точку отсчета, мы получим либо отношение *безымянность*_{1,2,3} → *имя*, либо отношение *имя* → *безымянность*_{1,2,3}. Посмотрим, как проявляют себя в текстах Кундеры полученные шесть пар.

1. *Безымянность*₁ (неимение имени, *Namenlosigkeit*) → *имя* есть самое общее выражение акта «наречения именем». Акт этот имеет место всегда, поскольку именно в нем осуществляется и фиксируется референция имени¹⁰, однако он не всегда бывает эксплицитно представлен в нарративном пространстве текста. А чаще всего именно так и происходит, и персонажи являются уже нареченными. Таким образом, мы можем говорить об акте наречения именем, осуществляемом а) автором (писателем) и б) нарратором («образом автора»). Мы проходим мимо пункта А, т. е. ответа на вопрос, почему автор назвал героев именно Томаш и Тереза, Лора и Аньес, Люция и Гелена и пр., поскольку он выходит за пределы текстов писателя¹¹. В пункте Б, напротив, остановимся. Наречение именем, осуществляемое нарратором, оставляет следы в тексте. Это прежде всего высказывания с использованием автонимных конструкций (*дать имя, называть* и т. п.). Одной их специфических черт кундеровских текстов является то, что в результате

⁹ Еще точнее анонимность можно определить как *das Nicht-Identifiziert-Sein-Wollen* (ср. [Denneker 2001, 99]). В качестве же гиперонима ко всем «безымянностям», а также в качестве одной из основных функций собственных имен в художественном тексте используется в немецком языке и в немецкой литературной ономастике термин *Anonymisierung* [Debus 2002, 84—89]. Специально о безымянности как «неимении имени» (*Namenlosigkeit*) и как «умалчивании имени» (*Namenverschweigung*) см.: [Debus 1998, 48]. Прием избегания имен как «прием художественного ижупотребления *nomina sunt odiosa*» обсуждается в работе [Безродный 1994].

¹⁰ О каузальной, некаузальной и др. теориях референции см.: [Шмелев 1989].

¹¹ Это та творческая «кухня», куда, по-видимому, посторонним вход запрещен. Если бы можно было предъявить Милану Кундере анкету вроде описанной выше!

использования таких конструкций вместо «нормального» имени появляется кличка, псевдоним, являющиеся вдобавок еще и семантической пародией на своего носителя. Так, в «Неспешности» появляется телерепортерша по имени *Иммакулата*. Эта номинация впервые появляется в тексте по всем правилам ввода имени собственного (заведения на носителя «мысленного досье», см.: [Шмелев 1989]), а именно: в сопровождении неопределенного местоимения и с поддержкой постпозитивной именной группы:

<...> сколько лиха пришлось совсем недавно хлебнуть этому интеллектуалу от некой Иммакулаты, своей прежней одноклассницы, которую он, будучи еще школьником, (безуспешно) домогался. <...> Этот отказ, между прочим, послужил причиной того, что он, воспользовавшись несколько комичным именем португальской служанки ее родителей, дал своей даме сердца одновременно сатирическую и меланхолическую кличку «Иммакулата», то есть «Непорочная».

Кличка, однако, остается в тексте на правах единственной номинации героини, вступая при этом в семантический конфликт с авторским повествованием, поскольку является цитацией персонажа (ср.: [Вежбицкая 1982]) в авторском дискурсе (и достигая в повествовании столь любимой Кундерой иронии):

До того момента, когда она поняла, что влюблена в Берка, Иммакулата жила жизнью большинства женщин: несколько браков, несколько разводов, несколько любовников, приносящих ей разочарование столь же постоянное, сколь мирное и почти приятное.

К деятельности повествователя как ономототета можно отнести и следующий весьма своеобразный прием в начале романа «Бессмертие». Рассказчик наблюдает жест одной дамы, который пленяет его, и вот что следует потом:

Некая квинтэссенция ее прелести, независимая от времени, этим жестом явила себя на миг и поразила меня. Я был несказанно расстроен. И всплыло в моей памяти слово «Аньес». Аньес. Ни одной женщины с таким именем я не знал.

Вот таким¹ автонимным, метатекстовым образом начинает свою текстовую жизнь протагонистка «Бессмертия».

2. Безымянность₂ (незнание имени, *Namenunkennnis*) → **ИМЯ** представляет собой прием текстовой интродукции персонажа. Не знает имени получатель сообщения, т. е. читатель. Стандартным является путь от неопределенной дескрипции (*У нее там был магнитофон, и обслуживал*

его молодой парень) до ввода имени (Гелена... сказала мне: — Это Индра. Индра Кадлечка). При этом важную роль играет точка зрения. Для мира Кундеры характерно частое ее перемещение (плавающий фокус эмпатии) и поэтому как бы заново происходящее знакомство с персонажем. Например, так происходит в романе «Шутка», где семь повествовательных частей имеют разных рассказчиков. Соблюдение текстовой церемонии ввода имени (через неопределенную дескрипцию) не исключает и появления имени без сопровождения, так сказать, катафорически. В этом случае вся информация собирается читателем из последующего текста. Так принято в романе «Неспешность», довольно густонаселенном, в нем имена большинства второстепенных персонажей вводятся сразу. Тем самым читатель окунается in medias res событий, что является вполне логичным, потому что место действия — загородный отель, обстановка конгресса, масса народу. Можно даже зрительно представить баджи с именами на груди участников. Двигаясь сквозь толпу, мы как бы быстро считываем, сканируем эти имена.

3. **Безымянность**³ (анонимность, *Namensverschweigung*) → **имя**. Это случай авторского утаивания, за которым может через некоторое время последовать его раскрытие. Именно последнее может иметь мощный эффект, если у автора окажется достаточно хитрости и нарративных умений, чтобы повести читателя по ложному следу. Кундере удалось это сделать в «Бессмертии» (часть шестая «Циферблат»). Всеведущий нарратор незаметно отнимает у одной героини — Лоры — ее характерную деталь — темные очки и передает их другой героине. Это обстоятельство плюс поддержание «безымянного повествования» при помощи личного местоимения и окказионально введенной дескрипции «лютнистка» (только на протяжении этой части романа!) заставляет читателя довольно долго принимать один персонаж за другой. Звучащее в конце эпизода имя *Аньес*, а не Лора, т. е. переидентификация персонажа, обладает для читателя эффектом холодного душа и заставляет совершить текстовую рекурсию, а именно прочесть эпизод заново *уже со знанием имени*.

4. **Имя → безымянность**¹ (исимские имена, *Namenlosigkeit*) — самая трагическая пара не только в творчестве Кундеры (можно вспомнить о традиционных культурах, где лишение имени равносильно лишению жизни). Это один из глубинных мотивов романа «Подлинность», где особое значение имеет последний эпизод:

А почему бы вам не остаться вместе со мной, Анна? — в свой черед спросил старик укоризненным тоном. — Анна? — она леденеет от ужа-

са. — Почему вы зовете меня Анной? — Но разве это не ваше имя? — Я никакая не Анна! — Для меня вы всегда были Анной!

Из соседней комнаты донеслось еще несколько ударов молотка; он повернул голову в ту сторону, как бы раздумывая, не вмешаться ли. Она воспользовалась этой заминкой, чтобы попытаться понять: она и без того голая, а они все продолжают раздевать ее. Раздевать так, чтобы у нее не осталось собственного «я». Раздевать так, чтобы у нее не осталось собственной судьбы! Назвав ее другим именем, они бросят ее среди незнакомых людей, которым она никогда не сможет объяснить, кто она такая. Нет надежды выбраться отсюда. Двери заколочены. Ей нужно начать с самого малого — с начала. Начало — это ее имя <...>.

Страх потерять имя связан со страхом потерять жизнь. Если посмотреть на роман «Подлинность» через этот эпизод, то, наверное, захочется подобрать другие варианты перевода французского заглавия «L'identité». Протагонистов в этом романе заботит не подлинность их экзистенций (категории подлинности / истинности вообще не находят места в кундеровском мире), а именно идентичность / тождественность (далее заметим, что рефлексия по поводу идентичности запускается тогда, когда идентичность оказывается под угрозой¹²). Все это очень перекликается с основной функцией собственных имен — идентифицирующей.

Помимо человеческой экзистенции, движение от имени имени к его неимению может отражать и экзистенцию социальную. Вот характерный эпизод из «Невыносимой легкости бытия»:

Через два часа они [Томаш и Тереза] доехали до маленького курортного городишка, где лет шесть назад провели несколько дней. Думали заночевать там. Они остановили машину на площади и вышли. Ничего не изменилось. Напротив была гостиница, в которой они когда-то жили. Перед ней — та же старая липа. Влево от гостиницы тянулась старая деревянная колоннада, а в конце ее бил в мраморную чашу источник, к которому, как и в прошлый раз, склонялись люди со стаканчиками в руках. Томаш снова указал на гостиницу. И все-таки что-то изменилось! Когда-то она называлась «Гранд», теперь на ней была надпись «Байкал». На углу здания была табличка: Московская площадь. Затем они прошли по всем знакомым улицам, просматривая их новые названия: Сталинградская улица, Ленинградская улица, Ростовская улица, Новосибирская улица, Киевская улица, Одесская улица; были там санаторий

¹² А именно так и начинается этот роман: протагонист Жан-Марк не узнает на пляже в Нормандии свою подругу Шанталь, приняв за нее более старую и некрасивую женщину. Эта маленькая царапина на «теле идентичности» превращается по ходу романа в смертельную рану.

«Чайковский», санаторий «Толстой» и санаторий «Римский-Корсаков»; были там отель «Суворов», кинотеатр «Горький» и кафе «Пушкин». Все названия были взяты из русской географии или русской истории.

На ситуации переименования мы остановимся ниже.

5. **Имя** → **безымянность**₂ (познание имени, Namenskenntnis). Этот переход связан с забыванием, затуханием имени в ткани повествования. У Кундеры можно назвать два очень характерных примера и одновременно текстовых приема. Во-первых, это манипуляция с именем некоего чешского ученого в «Неспешности» (le savant tchèque), ведущая к исчезновению имени в тексте. И ученый, и его имя появляются в тексте следующим образом (описывается столь знакомая всем ситуация регистрации на конгрессе, стол, за которым сидит некая секретарша, перед которой лежат списки участников):

Он кланяется ей и представляется. Она просит его повторить свое имя еще дважды. На третью попытку она не отваживается и принимается наугад искать в списке имя, хоть чем-то напоминающее услышанные звуки. Исполненный отеческой любезности, чешский ученый склоняется над списком, находит свое имя и тычет в него указательным пальцем.

— ЧЕХОРЖИПСКИ.

— Ах, мсье Сешорипи? — переспрашивает она

— Нужно произносить: Tche-kho-gjips-qui.

— Ох, это не так-то легко.

— Нет ничего легче! К тому же моя фамилия неправильно написана. —

Он берет лежащую на столике ручку и пририсовывает над буквами «с» и «г» маленькие значки, нечто вроде перевернутого вверх ногами французского аксан сирконфлекса.

Барышня смотрит на значки, смотрит на ученого и вздыхает:

— Это очень сложно.

— Напротив, это проще простого. Вы знаете Яна Гуса?

Секретарша быстро пробегает взглядом список приглашенных, а чешский ученый спешит объяснить ей суть дела.

Далее следует весьма подробный рассказ чешского ученого о Яне Гусе и о его реформе орфографии и попытка научить секретаршу произносить звук «ч». Последняя слушает очень внимательно и произносит звук очень старательно, о чем свидетельствует ее возглас спустя две минуты: «Минуточку, мсье Чипики!». Однако уже через несколько секунд побеждает другой вариант: «мсье Шенипики». Эпизод безуспешной борьбы за орфографию и произношение заканчивается весьма лирически: секретарша умилительно смотрит вслед удаляющемуся ученому, представляя над его головой аксан сирконфлекс.

Таким образом, имя, единожды возникнув в деформированном виде, заменилось затем на протяжении всего романного существования этого персонажа дескрипцией «чешский ученый», которая в процессе повествования переходит в цитацию, ср.: [Вежбицкая 1982], поскольку ее нельзя во всех контекстах заменить синонимичным выражением «тот, кто занимается научной деятельностью, будучи чехом». Прием назойливого повторения дескрипции-цитации приводит к комическому эффекту (ср. выражения *чешский ученый, занятый отжиманиями; чешский ученый ныряет и, сделав несколько мощных движений брассом, приближается к женщине; человек в тужеме бьет чешского ученого по лицу*). Кроме того, такой прием можно обозначить как ономастический пролепсис (подробнее об ономастических приемах см.: [Васильева 2000]), поскольку дальнейшее разворачивание действия показывает, что данный «ономастический» эпизод антиципирует развитие линии данного персонажа. Манипуляции с написанием и произнесением фамилии (вежливо-старательно и в то же время глубоко равнодушно) моделируют отношение окружающих к этому персонажу, а именно: интерес к экзотике и полное фактическое невежество (Будапешт — столица Чехии, «чешский» поэт Адам Мицкевич), а главное — нежелание осложнять легкость бытия чем-то лишним, грубым и несветским. Все это отношение проявляется далее в конкретных эпизодах, т. е. развивается в сюжетную линию. Линию эту автор обрывает, напоследок даря безымянному персонажу веер дескрипций:

Дорогой мой соотечественник и друг, знаменитый открыватель *musca pragensis*, героический строительный рабочий <...> Друг! Брат! Не терзай себя. Выходи. Отправляйся спать. Радуйся тому, что ты всеми забыт.

На примере номинации *чешский ученый* мы видим, что дескрипция-цитация из-за постоянного повтора превращается во внутри-текстовое клише. И тогда, как всякое клише, начинает нуждаться в «нейтральном» остатке [Николаева 2000, 152], каким в данном случае могли бы быть нейтральные гетерономинации (например, *человек, мужчина*). Однако их-то для этого персонажа и не находится.

В этом же романе («Неспешность») Кундера доводит текстовый прием «затухания имени» до последней стадии — прономинализации. Так, уже упомянутая Иммакулата исчезает со страниц романа вместе со своей уже ставшей привычной читателю кличкой-дескрипцией-цитацией после целой главы, где она обозначается только личным местоимением.

6. **Имя** → **безымянность**³ (анонимность, *Namensverschweigung*) представляет собой сознательное сокрытие имени, например, за аббревиатурой или астериском. Таковы номинации обыгранных Кундерой в «Неспешности» персонажей вставного текста повести Вивана Денона «Без завтрашнего дня» (“Point de lendemain”) — носителей духа той самой неспешности, которая вынесена в заглавие, и той самой номинации, которая была характерна для романов XVIII в. (о деноновской повести см.: [Зенкин 1997]). Эту повесть Виван Денон¹³ опубликовал анонимно в 1777 г. Отметим, что сам термин *анонимность* применительно к литературному творчеству парадоксальным образом появился в эпоху ренессансного расцвета индивидуального авторства [Feggy 2002]. Анонимность в литературе Нового времени становится сложным жестом литературного этикета.

Полные имена героев вставной повести Вивана Денона — госпожи де Т. и графини ***, равно как и некоторых второстепенных персонажей в романе «Подлинность» (например, друг Ф.), так и остаются тайной. Лишение аббревиатуры ее тайны — задача, которую Кундера может задать не только читателю, но и персонажу. Например, протагонистке «Подлинности» Шанталь. На протяжении довольно продолжительного отрезка повествования она пытается разгадать аббревиатуру С. Д. Б., которой подписаны приходящие к ней любовные письма, и перед читателем встает весь алгоритм поиска имени. При этом возникают своеобразные онимические фантомы, некоторые из которых почти материализуются.

¹³ «Барон Доминик-Виван Денон, или де Нон (1747—1825), сделал не совсем обычную двойную карьеру художника (он считался одним из лучших рисовальщиков и граверов своего времени) и политического агента. Еще молодым человеком, в 1774 г., его назначили секретарем французского посольства в Санкт-Петербурге, где он занимался, говоря современным языком, шпионажем и в конце концов был выдворен из пределов Российской империи, будучи пойман ночной стражей при попытке похитить актрису-француженку. В дальнейшем он ездил с политическими поручениями в Швейцарию, занимал дипломатические должности в Италии. После революции, которую он благополучно пережил благодаря покровительству живописца и члена Конвента Давида, Виван Денон сумел найти себе достойное место и при новых властях: познакомившись с молодым генералом Бонапартом, он в составе группы ученых и художников принял участие в его Египетской экспедиции, а в 1802 г., после прихода Бонапарта к власти, получил должность генерального директора музеев Франции. Фактически именно он стал основателем Луврского музея и руководил им до своей отставки в 1815 г., правдой и неправдой собирая произведения искусства по всей оккупированной французами Европе. В память о нем одно из крыльев нынешнего Лувра называется “павильон Денона”)» [Зенкин 1997, 175—176].

Это послание было подписано: С. Д. Б. Это ее заинтриговало. Под первым письмом подписи не было, и она могла подумать, что этот аноним был, как бы это сказать, искренним. Какой-то незнакомец просто-напросто послал ей привет, чтобы тут же бесследно исчезнуть. А подпись, пусть даже сокращенная, свидетельствовала о его намерении открыться, пусть не сразу, пусть постепенно, но неизбежно. С. Д. Б., повторяла она с улыбкой: Сириль-Дидье Бургиба. Серж-Давид Барберусса. <...> «Дю Барро» — это было в самый раз. Во всяком случае, ее обожателя звали не Сириль-Дидье и не Серж-Давид, поскольку «Д» оказалось частицей «дю». Имя у него могло быть только одно. Сириль дю Барро. Или Серж. Она тут же вообразила себе разорившуюся аристократическую семью из провинции. Семейство, смехотворно гордящееся своей частицей «дю». Представила себе этого Сержа дю Барро у стойки, выставляющего напоказ свое безразличие, и тут же подумала, что эта частица ему идет, вполне соответствует его облику пресыщенного аристократа.

Расшифровка аббревиатуры С. Б. Д. происходит во фрагменте текста, относящемся к протагонисту Жан-Марку, который и оказался на самом деле автором писем:

Сочиняя второе письмо, он твердил себе: я становлюсь Сирано де Бержераком; Сирано: человек, который под маской другого объясняется в любви любимой женщине; который, избавившись от собственного имени, переживает взрыв красноречия, внезапно вырвавшегося на свободу. Именно поэтому он и подписал письмо сигнатурой: С. Д. Б. Это был шифр, понятный лишь ему самому. Тайная отметина его присутствия. С. Д. Б.: Сирано де Бержерак.

Точки безымянности

Для демонстрации точек, мгновений безымянности обратимся к двум фрагментам текста из разных романов Милана Кундеры. Они связаны с ситуацией переименования, когда прежде чем получить новое имя, объект теряет старое, ср. метаморфозу **Имя** → **безымянность**¹ (неимение имени):

Тереза вспомнила первый день вторжения. Люди во всех городах снимали таблички с названиями улиц и убирали с дорог указатели, на которых были написаны названия городов. Страна в одну ночь стала безымянной. В течение семи дней русская армия блуждала по местности и не знала, где находится. Офицеры искали здания редакций, телевидения, радио, чтобы захватить их, но не могли найти. И к кому бы они ни обращались с вопросом, те пожимали плечами или указывали ложные адреса, ложное направление. Спустя время вдруг начинаешь понимать, что эта анонимность (лучше: безымянность. — Н. В.) для страны не

была безопасной. Улицы и дома уже не вернулись к своим исконным названиям. Так один чешский курортный городок неожиданно стал некоей маленькой иллюзорной Россией, и прошлое, которое Тереза приехала искать сюда, оказалось конфискованным. Им было противно остаться там на ночь. Они возвращались к машине молча. Она думала о том, что все вещи и люди предстают взору переодетыми. Старый чешский город прикрылся русскими именами.

Данному описанию можно найти параллель совсем в другой сфере, а именно в так называемых обрядах перехода (*rites de passage*), например, в обрядах инициации. В самом широком смысле все обряды перехода, как отмечал Эдмунд Лич, характеризуются трехфазной структурой [Лич 2001, 95—97]. Во время первой фазы («обряд отделения») посвящаемого отделяют от его первоначальной роли (посредством снятия одежды, ритуального мытья и пр.). Затем наступает фаза социального безвременья (промежуточный обряд, *rite de marge*), общим признаком которого является физическое удаление объекта инициации от обычных людей (помещение в замкнутое пространство, например). Наконец, в третьей фазе человек возвращается в обычное общество и приспосабливается к своей новой роли (обряд приобщения, часто схожий с обрядом отделения, но с обратным знаком, ср. пост / пир).

В ситуации переименования мы также имеем три фазы, поскольку между именем₁ и именем₂ находится точка безымянности — своеобразный *rite de marge*, когда объект номинации, лишившись старого имени и еще не получив новое, пребывает «вне статуса, вне общества, вне времени» [Лич 2001, 97]¹⁴. Отличием вербальных *rites de passage* (переименование) от этнологических является то, что «нормальность» исходного и последующего номинативного состояния может подвергаться сомнению. Ср. в приведенном выше отрывке — новые имена оказались ложными.

Несколько иное качество переименования — индивидуальное — мы находим в романе «L'ignogance», в котором протагонистка Ирена, эмигрировавшая в 1968 г. в Париж и в совершенстве овладевшая французским, после «бархатной революции» возвращается в Прагу вместе со своим другом Густавом. Он швед, занят бизнесом. Густав в восторге от новой Праги и возможности там разместить свой офис. Отношение Ирены к Густаву, прежде покоящееся на чувстве благодарности, вступает в новую фазу: отчуждение. Большую роль здесь

¹⁴ О том, как «получение нового имени не есть в то же время полная отмена старого существования», см.: [Николаева 2000, 566].

играет язык, так как в Праге Густав говорит на английском, который Ирене чужд и малопонятен.

Опершись о парапет, она смотрит вниз на замок: добраться до него пешком можно всего за четверть часа. Именно там начинается Прага глянцевого открыток, та Прага, на которой бурная история оставила свои многочисленные стигматы, Прага туристов и проституток, Прага ресторанов, таких дорогих, что ее чешские друзья туда не могут пойти, Прага, причудливо танцующая под прожекторами, Прага Густава. Она думает, что нет более чуждого для нее места, чем эта Прага. Густавтаун. Густаввиль. Густавштадт. Густавград.

Густав. Она видит его размытые черты за матовым стеклом языка, которым она плохо владеет, и говорит себе, почти что с радостью: это хорошо, что наконец на свет вышла правда; она не испытывает ни малейшей надобности ни самой его понимать, ни чтобы он понимал ее (Перевод наш. — Н. В.).

Если рассмотреть первый абзац с точки зрения его риторической организации, то сразу бросается в глаза прием повтора в началах колонов, который в классической риторике называется *анафора* (см.: [Никитина, Васильева 1996, 46—48]). В качестве носителя этого приема выступает имя собственное — топоним Прага. Но не топоним в чистом виде, а все время с уточняющими идентификаторами, причем среди идентификаторов преобладают генитивные определения. Это именно генитивы-атрибуты, а не посессивы. Единственным посессивом, закрывающим анафорический ряд различных «Праг», является сочетание «Прага Густава». Оно завершает весь период, происходит «разрядка», перед этим сочетанием при устном прочтении обязательна цезура. Кажется, что присоединением антропонима в посессивной функции ставится большая жирная точка (наконец-то! вот к чему все шло). Потом следует констатация всеведущим нарратором (в форме косвенной речи) того, что для героини нет более чуждого места, чем «такая» Прага, т. е. Прага Густава. Однако автору этого кажется мало, и он применяет далее очень сильный прием, превращает эту точку в своеобразные «тихие» восклицательные знаки. Прием состоит в том, что далее «Прага Густава» разворачивается в веер синонимических дескрипций со значением «город Густава». Таким образом, Прага как собственное имя исчезает, т. е. налицо точка безымянности. А поскольку дескрипции даются парцеллированно (парцелляция, следует заметить, представляет собой очень сильное выдвижение), Густав как бы мультиплицируется в этих псевдотопонимах, для которых используются общеизвестные интернациональные модели («город X-а»), начиная с английской (наиболее чуждой для героини, поскольку это язык

Густава) и кончая русской (наиболее для нее печальной, так как из-за русских началась ее эмиграция). Можно, таким образом, считать, что такое расположение «городов Густава» является иконическим отражением ментальной и эмоциональной ситуации протагонистки: в ее внутреннем мире на данном жизненном этапе вперед выдвигается Густав с его плохо понятным ей английским (*Густавтаун*), а обстоятельства двадцатилетней эмиграции из-за русских отходят на второй план (*Густавград*).

Заключительное замечание

Милана Кундери, пожалуй, нельзя назвать певцом безымянности, каким был, например, Герман Брох, у которого безымянность, *das Namenlose*, была основополагающим концептом творчества.

Именно анализ текстов Броча заставил немецкого литературоведа Бернда Штиглера изобрести в качестве коррелята литературной ономастики специальный термин *Anonymastik* [Stiegler 1994, 279]. В романном дискурсе Милана Кундери ситуация с безымянностью не столь драматична, поскольку она являет собой не цель, а скорее средство, с помощью которого писатель ведет тонкую игру с читателем. Отказавшись «паспортизировать» персонажей, пряча их за дескрипциями-цитациями, Кундера с успехом применяет различные текстовые стратегии, связанные с переходами **имя** ↔ **безымянность**. Таким образом, в многочисленных ловушках, которые устраивает для читателей Кундера, находится место и для этой категории.

Литература

Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Дескрипции и дискурс // *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.

Безродный 1994 — *Безродный М. Н.* Об одном приеме художественного имяупотребления: *nomina sunt odiosa* // *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. Тверь: ТГУ, 1994.

Васильева 2000 — *Васильева Н. В.* К стилистике имени собственного: ономастические приемы // *Res linguistica*. К 60-летию д. ф. н. проф. В. П. Нерознака. М.: Academia, 2000. С. 75—79.

Васильева 2001 — *Васильева Н. В.* Имя и безымянность (по текстам Милана Кундери) // *Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы Междунар. науч. конференции*. Ч. 2. М.: Институт славяноведения РАН, 2001. С. 157—160.

Вежбицкая 1982 — *Вежбицкая А.* Дескрипция или цитация / Пер. с англ. С. А. Крылова // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XIII. Логика и лингвистика (Проблемы референции). М.: Радуга, 1982. С. 237—262.

- Денон 1997 — *Денон, Виван*. Ни завтра, ни потом. Повесть / Пер. с фр. И. Кузнецовой // *Иностранная литература*. 1997. № 5. С. 182—192.
- Зенкин 1997 — *Зенкин С.* Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма // *Иностранная литература*. 1997. № 5. С. 175—181.
- Ильин 2001 — *Ильин И. П.* Нарративная типология // *Ильин И. П.* Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. С. 150—160.
- Кристева 2004 — *Кристева Ю.* Текст романа // *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. Г. К. Косикова и Б. П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. С. 395—593.
- Кузнецов 1995 — *Кузнецов С.* История одного жеста // *Иностранная литература*. 1995. № 6. С. 213—216.
- Кундера 1996 — *Кундера М.* Бессмертие. Роман / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб. Азбука-Терра, 1996 (первая публикация перевода в журнале «Иностранная литература», 1994, № 10).
- Кундера 2002 — *Кундера М.* Неспешность. Подлинность. Романы / Пер. с фр. Ю. Стефанова. СПб.: Азбука-классика, 2002 (первая публикация перевода в журнале «Иностранная литература»: роман «Неспешность» — 1996, № 5; роман «Подлинность» — 1998, № 11).
- Кундера 2002а — *Кундера М.* Шутка. Роман / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-классика, 2002.
- Кундера 2004 — *Кундера М.* Невыносимая легкость бытия. Роман / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-классика, 2004 (первая публикация перевода в журнале «Иностранная литература», 1992, № 5—6).
- Кундера 2004а — *Кундера М.* Нарушенные завещания. Эссе / Пер. с фр. М. Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Лич 2001 — *Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер. с англ. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001.
- Никитина, Васильева 1996 — *Никитина С. Е., Васильева Н. В.* Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М.: Институт языкознания РАН, 1996.
- Николаева 2000 — *Николаева Т. М.* От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Новоселова 2001 — *Новоселова В. О.* Перевероты и романы Милана Кундеры («Шутка» и «Невыносимая легкость бытия») // *Политика и поэтика: Сб. статей / Отв. ред. Ю. В. Богданов.* М.: Институт славяноведения РАН, 2000. С. 110—125.
- Фужерон 2001 — *Фужерон И.* Имя и «безыменность» как прием расстановки сил и выражения авторского отношения к персонажам (на примере рассказов В. Гроссмана) // *Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы Междунар. науч. конференции. Ч. 2.* М.: Институт славяноведения РАН, 2001. С. 153—157.

Шмелев 1989 — *Шмелев А. Д.* Пробный камень теории референции // Вопросы кибернетики. Семиотические исследования / Под ред. В. А. Успенского. М., 1989.

Debus 1998 — *Debus, Friedhelm.* Dichter über Namen // *Onomastica Slavogermanica XXIII* / Hrsg. von E. Eichler und H. Walther. Stuttgart; Leipzig, 1998 [Abhandlungen d. Saechs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse. Bd. 75. H. 2].

Debus 2002 — *Debus, Friedhelm.* Namen in literarischen Werken: (Er)Findung — Form — Funktion. Mainz; Stuttgart: Steiner, 2002 [Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akad. der Wissenschaften und Literatur; Jg. 2002; Nr. 2]

Denneler 2001 — *Denneler, Iris.* Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Max Frisch, Gittfried Keller, Heinrich von Kleist, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind, Vladimir Nabokov und W. G. Sebald. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2001.

Ferry 2002 — *Ferry, Ann.* Anonymity: The literary history of the word // *New literary history*. Baltimore, 2002. Vol. 22. № 2. P. 193—214.

Kundera 1998 — *Kundera, Milan.* La lenteur. Paris: Gallimard, 1998.

Kundera 1998a — *Kundera, Milan.* Die Langsamkeit. Roman / Aus dem Franzoesischen von Susanna Roth. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.

Kundera 2002 — *Kundera, Milan.* Die Unwissenheit. Roman / Aus dem Französischen von Uli Aumüller. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

Stiegler 1994 — *Stiegler, Bernd.* Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Fink, 1994.

М. А. Дмитриовская

**ОБ ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВА
К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ИЛИ ПОЧЕМУ
МАЙОР ПЕТР ЛАВРЕНОВ УБИЛ ЭЛИЗУ ПРЕВО
(РАССКАЗ ЮРИЯ БУЙДЫ «ЧУЖАЯ КОСТЬ»)¹**

*Роберту Чандлеру —
переводчику рассказа «Чужая кость»*

«... Андрей снова открыл... рассказ...
В тексте таилась какая-то загадка»
Ю. Буйда. «Школа русского рассказа»²

Постановка проблемы

Юрий Буйда — современный писатель, мастер рассказа, уроженец пос. Знаменск Калининградской области (бывш. нем. Велау). Одним из лучших созданий писателя является цикл рассказов, который условно можно назвать «прусским». В том цикле в причудливой форме отразилась жизнь городка его детства. С 1991 г. рассказы публиковались в «толстых» журналах и потом составили книгу «Прусская невеста», вышедшую в 1998 г. в издательстве «Новое литературное обозрение» и включающую 47 рассказов. Исследователями уже была отмечена принципиальная «открытость» цикла. Уже после выхода книги в свет появились новые рассказы, дополняющие цикл. Нас будет интересовать главным образом один из них — «Чужая кость» (хотя в процессе анализа нам придется обращаться и к другим произведениям Ю. Буйды). Специфику его хронотопа составляет то, что действие в нем происходит собственно в Велау в 1945 г., в период взятия города советскими войсками. Обращение к «военному» хронотопу присутствует еще только в двух вошедших в книгу «Прусская невеста» рассказах — «Веселая Гертруда» и «Синие губы», однако в них наличествует и «более поздний» хронотоп.

¹ Выражаю глубокую благодарность сотруднику Государственного архива Калининградской области Анатолию Бахтину за консультации, связанные с историей Восточной Пруссии.

² Новый мир. 2000. № 5. С. 41.

Сюжет рассказа «Чужая кость» составляет история стремительно за два дня развивающейся любви между назначенным комендантом города майором Петром Лавреновым и немецкой девушкой Элизой Прево. Неожиданным и шокирующим является то, что в конце Лавренов убивает Элизу. Потом в ночном бою он гибнет сам. Убийство Элизы выглядит настолько странным, что Ю. Буйда счел нужным дать этому объяснение, для чего приписал к рассказу своеобразный «философский эпилог». Впрочем, он не вполне удовлетворяет читателя и проходит мимо его сознания. Так, согласно результатам небольшого проведенного автором настоящей статьи опроса, люди считают, что Лавренов убил Элизу, а) чтобы она не досталась другим после его смерти; б) чтобы избавить ее от возможных ужасов и страданий; в) потому что он был ненормальным — не случайно он ранен в голову. Некоторые респонденты вообще отрицали логичность поступка Лавренова — по их мнению, убийство любимой женщины невозможно. Предлагая объяснения, читатели, тем не менее, постоянно испытывали сомнение и не бывали полностью удовлетворены своими ответами. Это свидетельствует об остающейся загадке.

В данной статье мы постараемся предложить свой ответ на продолжающий тревожить мысль вопрос. Для этого нам придется показать, как сделан рассказ и с какой целью он сделан. То есть нам нужно понять, что на самом деле представляет собой рассказ, о чем он написан. Здесь придется столкнуться с тем, что рассказ представляет собой повествование, предполагающее разные уровни интерпретации, где за любовной историей майора Лавренова и Элизы Прево скрывается на самом деле эстетический трактат, отражающий взгляды писателя на сущность литературы и — шире — искусства.

В процессе анализа мы будем вынуждены обращаться и к другим произведениям Ю. Буйды.

Обнажение / обнаружение приема: интертекст у Ю. Буйды

О страсти писателя к интертекстуальности говорит его собственное изящное признание, сделанное в книге «Желтый дом», где под таинственным Ю Вэ скрывается сам Юрий Васильевич Буйда — это его инициалы:

Ю Вэ утверждал, что он, как всякий художник, — вор, шпион и убийца. Подражая друг другу, люди не стеснялись воровства, изящно называя его заимствованием. Они вынюхивают, высматривают, лезут в чужие письма и души, шпионят за людьми, словами и даже за Богом. Наконец они останавливают мгновения жизни, чтобы тронуть читательские сердца «мертвым безликим словом» (Фолкнер). Но Ю Вэ пошел дальше. Всякий раз, переправляясь через реку в лодке с каким-

нибудь писателем, он обязательно сбрасывал его в воду и бил по башке веслом, пока тот не утонет, приговаривая: «В этой лодке место только для одного!» Он поклялся, что точно так же поступит с любым писателем, как только окажется в ладе Харона. С него станется³.

И действительно, произведения Буйды полнятся отсылками к его предшественникам. С ними он вступает в диалог, полемику и игру. Но степень «прозрачности» исходного прототекста (претекста, текста-основы) бывает весьма различной. Максимальной степени обнажения прием достигает, например, в ряде рассказов, построенных на обращении к рассказам Чехова, — герои Буйды читают и цитируют определенное произведение Чехова, а сюжет их жизни повторяет или же опровергает исходный протосюжет. Так построены рассказы «Школа русского рассказа» и «Химич». В других случаях степень проявленности интертекстуальности может тоже быть яркой (например, заимствование имен, узнаваемых сюжетов и мотивов), а может быть скрытой и требовать специальных изысканий.

В рассказе «Чужая кость» Ю. Буйды проявляются разные типы интертекстуальности. Начнем с более явного.

История Абеляра и Элоизы как протосюжет истории Лавренова и Элизы

В том доме, куда майор Лавренов определяется на житье, он видит в книжном шкафу две книги: «*Historia calamitatum mearum*» — «Историю моих бедствий» Пьера Абеляра и том Грегара «*Lettres complète d'Abélard et d'Eloïse*» — полную переписку Абеляра и Элоизы. Другие книги, стоящие в книжном шкафу, не названы. Это чрезвычайно значимо: отмеченные две книги служат средством порождения сюжета. В литературе описание книжных полок часто используется как художественный прием. Например, знаменитая книжная полка в романе В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» привлекла к себе внимание целого ряда исследователей⁴. Их задачей была интерпретация встроенности перечисленных Набоковым книг в художественный

³ Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. М.: Новое лит. обозр., 2001. С. 138—139. Ср. в связи с этим высказывание писателя о Пушкине: «Пушкин был жаднейшим из писателей России — бесспорно. Настоящим “вором и шпионом”, рыскавшим по всем культурам в поисках — своего» (Там же. С. 366).

⁴ Долинин А. Комментарии // Набоков В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М., 1991. С. 403; Люксембург А. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 1997. С. 560; Яблоков А. Е., Живлов М. В. От «Гамлета» к «Хотю Лиру», или Об одной книжной полке в романе «Подлинная жизнь

мир романа. У Набокова книжная полка представляет собой загадку, разгадать которую до конца и привести все к единому знаменателю вряд ли возможно: мнения исследователей достаточно различны. Совершенно другой случай у Буйды. Прием обнажен: назвав две книги, писатель тем самым открыто задал стратегию понимания дальнейшего повествования. История Абельяра и Элоизы представляет собой «встроенный» в рассказ текст, который в свитом виде содержится в названиях книг. Читая рассказ Буйды, читатель одновременно развертывает исходный прототекст.

Пьер Абельяр (Abélard) (1079—1142) — французский философ, богослов и поэт. Трагическая история его любви с Элоизой приобрела известность и превратилась в факт литературы благодаря книге Абельяра «История моих бедствий» и последующей их переписке. Вот как Абельяр описывает свое стремление найти пути к сближению с Элоизой:

А именно, жила в самом городе Париже некая девица по имени Элоиза, племянница одного каноника, по имени Фульбер. Чем больше он ее любил, тем усерднее заботился об ее успехах в усвоении всяких каких только было возможно наук. <...> И рассмотрев все, привлекающее обычно к себе влюбленных, я почел за наилучшее вступить в любовную связь именно с ней. Я полагал легко достигнуть этого. В самом деле, я пользовался тогда такой известностью и так выгодно отличался от прочих молодостью и красотой, что мог не опасаться отказа ни от какой женщины, которую я удостоил бы своей любовью. Я был осведомлен о познаниях этой девишки в науках и о ее любви к ним и потому был уверен, что она легко даст мне свое согласие. <...>

Итак, воспламененный любовью к этой девишке, я стал искать случая сблизиться с ней путем ежедневных разговоров дома, чтобы тем легче склонить ее к согласию. С этой целью я начал переговоры с дядей девишки (при содействии некоторых его друзей), — не согласится ли он принять меня за какую угодно плату на хлебником в свой дом, находившийся очень близко от моей школы. <...> А Фульбер был очень скуп и сильно стремился доставить своей племяннице возможность дальнейшего усовершенствования в науках. При наличии этих двух обстоятельств я легко получил его согласие и достиг желаемого; весьма заинтересованный, разумеется, в получении денег, он был убежден и в том, что его племянница чему-нибудь от меня научится.

Сверх моих ожиданий он стал настойчиво меня уговаривать, согласился на мои предложения и сам помог моей любви: а именно, он поручил племянницу всецело моему руководству, дабы я всякий раз, когда

у меня после возвращения из школы будет время, — безразлично днем или ночью, — занимался ее обучением <...>⁵.

Абеляр ревностно взялся за обучение Элоизы, но скоро занятия превратились в любовные свидания, результатом чего стала беременность Элоизы. Фульбер был вне себя от гнева и требовал, чтобы Абеляр и Элоиза обвенчались. Однако, поскольку женитьба поставила бы крест на карьере Абеляра, Элоиза была против этого шага. Тем не менее Абеляр и Элоиза обвенчались тайно, но Фульбер, подозревая обман со стороны Абеляра, подкупил его слугу, который ночью оскотил своего хозяина. После этого Абеляр и Элоиза затворились в монастырях. Общение между ними было ограничено перепиской.

Отметим бросающиеся в глаза параллели между этой историей и сюжетом у Буйды. Петр Лавренов поселяется в «доме пастора, где доживала свой век полуслепая старуха-вдова»⁶. Старухе помогает ее племянница Элиза. Встречаются они в доме ее дяди (но он умер, и там живет его вдова — игровое превращение одной из деталей протосюжета, или претекста). Дом пастора — аналог дома каноника Фульбера. Повторяется история любви между юной девушкой и мужчиной старше нее. Абеляр — оскотлен, а майор Лавренов ранен в паховую область. Всего у него три ранения: два — в голову, характер же третьего сначала вуалируется и проясняется лишь по ходу повествования. Ночная любовная сцена окончательно подтверждает, что третье ранение Лавренова — аналог кастрации у Абеляра. Их сближают и особенности профессий: Лавренов — бывший учитель математики, в силу необходимости ставший военным. У Абеляра с точностью наоборот: он в юности отказался от военной службы в пользу религии и преподавания.

Имена и фамилии героев

Параллелизм сюжетов акцентирован в рассказе также параллелизмом имен *Пьера* Абеляра и *Элоизы* — с одной стороны, и *Петра* Лавренова и *Элизы* — с другой. При этом, хотя имена *Элоиза* и *Элиза* (Элизабет) имеют различное происхождение, они легко поддаются сближению на основе фонетического сходства. Фамилии не менее значимы. Фамилия Лавренов представляет собой анаграмму фами-

⁵ *Абеляр П.* История моих бедствий. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 20—21.

⁶ *Буйда Ю.* Чужая кость // Новый мир. 2000. № 5. С. 26. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в тексте статьи. Курсив в цитатах из этого и других произведений везде наш. — М. Д.

лии Абеляр (Абелар) (второй вариант транслитерации предложен как единственный в Словаре Брокгауза и Эфрона⁷). Фамилии Абелар и Лавренов, рассмотренные анаграмматически, различаются лишь буквами (звуками) «б» и «в» (оставляем сейчас в стороне вопрос о твердости-мягкости). Это отличие не столь сильно: в рассказе Ю. Буйды «Биксмут и Виксмут» фамилии супругов, вынесенные в название, различаются теми же буквами.

Вместе с тем следует отметить, что фамилия Лавренов не вымышленная. Она распространена в Знаменске — на родине Юрия Буйды. В числе первых знаменских переселенцев были три брата Лавреновы, с одним из которых на бумажной фабрике произошел несчастный случай. Будущий писатель не мог не знать об этом (и потому, что его отец работал заместителем директора фабрики, и потому, что для небольшого городка это было громкое событие). Впрочем, ни один из реальных Лавреновых не имел отношения к взятию Велу.

Весьма примечательно, что в рассказе имена Петра Лавренова и Элизы даются не только в своем основном виде, но еще в двух разновидностях, что в сумме дает три формы — на русском, немецком и французском языках (*Петр* — *Петер* — *Пьер*; *Элиза* — *Элоиза* — *Лиза*). С именем *Петер* перекликается и название родного города Лавренова — *Питер*. Французский вариант имен призван еще больше актуализировать связь с протосюжетом и сделать ее демонстративно проявленной. Имена Петер и Лиза появляются в устах героев как знак разрушения межнациональных границ и вовлечения другого в сферу «своего».

Имя героини мы узнаем в результате вопроса Лавренова:

— Как Вас зовут? <...>

— *Элиза*, — ответила пасторша. — Ее предки из старинной гугенотской семьи <...> Настоящее ее имя — *Элоиза* (с. 27).

Итак, пасторша называет имя племянницы и указывает на ее французские корни. Французское происхождение Элизы-Элоизы исключительно удачно исторически мотивировано. Дело в том, что, когда в 1685 г. был отменен эдикт Людовика XIV о гугенотах, то на основании приглашения Великого курфюрста Фридриха Вильгельма 29 октября 1685 г. в Восточную Пруссию прибыло большое количество гугенотов (350 из них поселились в Кёнигсберге). Гугеноты играли большую роль в экономической и культурной жизни Восточной Пруссии. В другом рассказе Ю. Буйды, «Синие губы», французские корни у до-

⁷ Энциклопедический словарь. Репринт издания Ф. А. Брокгауз — И. А. Эфрон. 1890. М.: «Терра» — TERRA, 1990. Т. 1. С. 23.

моправительницы госпожи Ребуль: «...Ее предки были французскими гугенотами, обретшими землю обетованную в Пруссии»⁸.

Обратимся к рассмотрению того, как функционирует имя героини. Лавренов употребляет имя девушки в позиции обращения 6 раз, из них *Элиза* — 4 раза и *Лиза* — 1 раз. Имя *Элоиза* употребляется им дважды, из них один раз на французском языке в позиции обращения. Частотность и особенности употребления имени героини в авторской речи существенно иные. Сначала Буйда 2 раза называет девушку *Элизой*, потом переходит на имя *Элоиза* (8 раз), причем в конце рассказа сообщает в связке с именем и французскую по происхождению фамилию девушки — *Элоиза Прево*. Здесь прослеживается следующая закономерность: Лавренов при общении с героиней предпочитает придерживаться ее общепринятого немецкого имени, в то время как автор склоняется в пользу его французского варианта — в этом явно проявляется настойчивое желание писателя увязать в одно целое сюжет и протосюжет. Обратим внимание на знаковость французского языка в рассказе — им владеют пасторша, Элиза и Лавренов. Стоит сказать и о франкофилии Буйды в целом: особенно рельефно она проявляется в рассказе «Полный бант»: в частности, там французским владеет красноармеец Алексей Ноздрев⁹. В рассказе «Чужая кость» владеющие общим — французским — языком герои используют его, однако, всего один раз, что зафиксировано в тексте, а в сносках автором дан русский перевод. В этом эпизоде пасторша обращается к Элоизе со словами о ненормальности майора (он только что заставил девушку вымыть в его присутствии ноги). Пасторша говорит по-французски, не желая, чтобы Лавренов понял ее. Однако он, к их изумлению, отвечает по-французски. Но на протяжении всего рассказа — и до этого эпизода, и после него — герои свободно общаются между собой, и это кажется настолько естественным, что не сразу возникает вопрос о том, на каком же языке они говорят. Кажется, что они говорят по-русски — потому что именно по-русски написан рассказ. Это один из способов проявления и утверждения в рассказе условной природы искусства.

Хотя майор предпочитает называть девушку ее немецким именем, он, тем не менее, как и сам автор, тоже явственно ощущает возможность совмещения своей жизни с протосюжетом об Абеляре и Элоизе. В самом начале рассказа, еще до появления Элизы, увидев в книжном шкафу книгу Абеяра и переписку Абеяра с Элоизой, он говорит:

⁸ Буйда Ю. Прусская невеста. М.: Новое лит. обозр., 1998 (Библиотека журнала «Соло»). С. 196.

⁹ См.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица: Роман и рассказы. М.: Вагриус, 2000.

«Любопытн» (с. 26). После того, как Элиза по его просьбе моет свои ноги, Лавренов называет девушку *mademoiselle Eloïse* (с. 27), но затем переходит на немецкое имя. Явственно проявляется различие интенций автора и Лавренова: если Буйда сразу хочет свести героев, то Лавренов скорее противится, но потом уступает этому как неизбежности.

Рассмотрим, как вводятся в рассказе имена главного героя. Сначала в авторском повествовании появляется номинация *майор Лавренов* — без указания на имя персонажа. Отметим также, что майор, спрашивая об имени девушки, сам не представляется в ответ. Столь явное нарушение конвенций общения имеет место потому, что автору нужно столкнуть имена героев не сразу, а в другой, более значимой с художественной точки зрения ситуации.

Центральным эпизодом, из которого становится ясным осознание Лавреновым намечающегося параллелизма сюжета его жизни и протосюжета, является фрагмент его разговора с Элизой об именах во время прогулки к дамбе:

— <...> Вас зовут *Петером*?

— *Петром. Петр* — значит «камень». На котором зиждится здание Церкви Христовой. *Петр*. А вы *Элоиза*. Чушь, Господи! Завтра-послезавтра *Пьер Лавренов* отправится на свидание с братьями во Христе из дивизии СС «Мертвая голова»... (с. 30).

Ответ на вопрос о своем имени (*Петер—Петр*) ведет Лавренова к актуализации аналогии с протосюжетом. Здесь Лавренов делает акцент на французском имени героини («А вы *Элоиза*»). Соположение имен уже прямо вызывает к протосюжету, и Лавренов пробует заковать эту связь («Чушь, Господи!»), однако непосредственно после этого называет себя *Пьером Лавреновым* — это единственная номинация Лавренова французским именем — причем именно автономинация. Итак, аналогия здесь осознана Лавреновым: он *Пьер*, а девушка — *Элоиза*. Кроме того, выстраиваемая Лавреновым собственная причастность к христианской Церкви (на уровне евангельской интерпретации имени Петр — ‘камень’, а также название противника «братьями во Христе») тоже работает на усиление параллели между *Пьером* Абельяром и *Петром* Лавреновым.

Имя *Пьера* Абельяра названо не только в начале рассказа, но и в его конце, где писатель цитирует фрагмент его трактата «*Scito te ipsum*» о любви. Такой прием «рамки» работает на проявление авторской интенции¹⁰. В конце рассказа после второго упоминания *Пьера* Абельяра Буй-

¹⁰ О любви Ю. Буйды к «рамочным» конструкциям говорит следующее его рассуждение в книге «Желтый дом»: «Вопль безумца из гаршинского “Крас-

да называет полное имя героини — Элоиза Прево. Фамилия французская и еще раз подчеркивает происхождение героини. Но одновременно она литературная и отсылает к французскому писателю Антуану Франсуа Прево д'Экзилью (1697—1763). Буйда дал эту фамилию Элизе не случайно. Прево, хоть и жил гораздо позже Пьера Абеляра, обнаруживает с ним ряд сходств. В Прево сочетались два влечения — к религии и писательскому делу. Он был монахом, а потом аббатом. У него была сильная авантюристическая жилка. В числе его дел и деяний исследователи называют и соблазнение юной ученицы¹¹. Самым известным произведением Прево является «История кавалера де Грие и Манон Леско», которая представляет собой любовную историю, в конце которой героиня умирает. Та же участь ждет Элоизу Прево в рассказе Буйды — впрочем, умирают героини по различным причинам.

Смысл названия рассказа: чужая кость и родная кровь

Название рассказа «Чужая кость» объясняется тем, что в голову майора Лавренова, раненного в голову, вживлена кость другого человека. Сам герой так говорит об этом Элизе:

После ранений в голову... мне дважды делали трепанацию черепа и хотели списать из армии к черту... но во второй раз хирург что-то придумал и заделал отверстие костной пластиной... чужой костью... <...> Когда я его спросил, чья эта кость, он довольно сухо ответил, что не интересовался ее происхождением — национальностью и прочим... его интересовали только краниометрические данные... (с. 29—30).

Условность искусства проявляется в рассказе и в том, что реально совершить такую операцию невозможно — чужая кость бы отторглась. Итак, это своеобразная «прививка», но какая? Это прививка другой культуры у Лавренова: он «привит» подобно тому, как прививают дерево (почему бы не лавр?). Чужая кость — знак наличия другого, иного, без которого Лавренов не обрел бы своего существования. Чужая кость — это, если стремиться к полной определенности, кость Абеляра, как бы чересчур прямолинейно это ни звучало. Возможно, более естественным было бы здесь выражение «чужая кровь», но в крови нет этой осуществленной материальности чужого элемента. Наличие

ного цветка”, только что доставленного в скорбный дом, как говорится, просто просится в эпиграф этого текста, но почему-то оказывается в финале. Может быть, из-за пристрастия Ю Вэ к элегантным композициям, в которых начала нечувствительно перекликаются с концами?» (с. 169).

¹¹ Михайлов А. Малая проза Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. История одной гречанки. Новеллы. М.: Правда, 1989. С. 7.

«чужой кости» обнаруживает в рассказе переключку с развертыванием понятия «родная кровь»: майор Лавренов рассказывает Элизе, что во время блокады его жена некоторое время поддерживала жизнь дочери, давая ей пить свою кровь из ранки¹². Вспоминает Лавренов не жену, а дочь, то есть опять же «родную кровь».

Мотив «чужой кости» имеет параллель в более раннем рассказе Ю. Буйды «Чудо о чудовище», действие которого происходит во времена Ивана Грозного. Главному герою — сотнику Бите Буйлову — «литая медная пластина заменяла лобную кость, снесенную польской саблей под Смоленском...»¹³. В рассказе четыре раза употреблена номинация «медный лоб»¹⁴ и один раз — «меднолобый сотник»¹⁵. Подчеркнута материальность этой медной пластины: на ней блистает восходящее солнце, и она спасает Буйлова от пули восставших стрельцов: «Пуля сплющилась и упала к ногам Биты»¹⁶. «Медный лоб» Биты Буйлова — это мета, выделяющая его из всех, подобно тому, как отмечен рогом на лбу дикий зверь Индрик, с которым герой сразится в конце рассказа. «Чужая кость» майора Лавренова — тоже знак сопряженности с чужим, иным, другим, которое, однако, становится «своим».

Повторение «кастрационного» сюжета и связанных с ним имен персонажей в произведениях Ю. Буйды

Связь рассказа «Чужая кость» с рассказом «Чудо о чудовище», однако, не столь глубока, как с произведениями, которые условно можно объединить в «кастрационный цикл»¹⁷. Это, помимо «Чужой

¹² Здесь возможна переключка со вторым романом Прево «История Кливленда, побочного сына Кромвеля». А. Франс пишет: «Это — самая мрачная из всех когда-либо сочиненных повестей. Дикие пещеры, чудовищные острова, пиршества каннибалов, старуха, вскрывающая себе тупым ножом вену на руке, чтобы напоить своей кровью девочку-малютку. Прево сам перепугался, создав все эти ужасы, и упивался своим страхом» (Франс А. Приключения аббата Прево // Франс А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Гос. изд. худож. лит.-ры, 1960. С. 394).

¹³ См.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 217.

¹⁴ Там же. С. 217, 222, 224, 229.

¹⁵ Там же. С. 223.

¹⁶ Там же. С. 227.

¹⁷ Этому вопросу посвящена наша статья: Дмитриевская М. Интертекстуальные источники «кастрационного» сюжета у Ю. Буйды // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. № 3. Излагаемый в настоящем разделе материал представляет собой краткое резюме этой статьи.

кости», рассказы «Рыжий и рыжая»¹⁸ и «На живодерне»¹⁹. В них с различными модификациями повторяется сюжет, схему которого мы уже выделили в рассказе «Чужая кость»: кастрация — последующая любовь — смерть героев в один (или почти один) день. Все три названные рассказа, а также значимый фрагмент из романа «Город Палачей»²⁰ в качестве важнейшего интертекстуального источника имеют историю Абеяра и Элоизы. Герои этих произведений образуют пары с практически неизменными именами: героинь зовут Лиза (в разных модификациях этого имени), а мужчин — Петр (только в рассказе «На живодерне» героя зовут Филя (Филимон) — рефлекс мифа о Филемоне и Бавкиде). Отметим, что у героев рассказа «Чужая кость» и романа «Город Палачей» совпадают даже отчества — они оба Ивановичи. Второй крупный источник влияния — древнерусская (XVI в.) «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Из него заимствован змееборческий мотив: Петр Муромский — победитель похотливого змея, который приходит в обличье брата к его жене. У Буйды в рассказах «Рыжий и рыжая» и «На живодерне» этот мотив сливается с мотивом кастрации: орудием в обоих случаях служит меч/нож. Кроме того, повторен мотив смерти в один день, причем в рассказе «Рыжий и рыжая» ей предшествует штопанье варежки и втыкание иглы, соответствующее вышиванию Февронией воздуха, когда к ней приходят сообщить о том, что Петр готовится умереть. Таким образом, имена героинь в произведениях «кастрационного» цикла восходят к Элоизе (другой, русский источник влияния будет отмечен чуть ниже), а мужское имя Петр восходит к обоим названным претекстам.

Почему Лавренов убил Элизу?

Интерпретация первая: семантика жертвы

Убийство майором Лавреновым Элоизы-Элизы выглядит совершенно неожиданным и шокирующим. Оно явно противоречит логике любви, а ведь Лавренов любил Элизу. Для интерпретации этого поступка должны быть обнаружены какие-то более глубокие причины. Далее мы последовательно предложим три интерпретации убийства, двигаясь по направлению к самой, на наш взгляд, основной.

¹⁸ См.: Буйда Ю. Прусская невеста.

¹⁹ См.: Октябрь. 2000. № 2.

²⁰ Имеется в виду микросюжет о том, как библиотекарь Петром (так!) Иванович познакомился с Лизой (Линдой Морой) и отправился с ней на созданный в его воображении остров (см.: Знамя. 2003. № 2. С. 24—36).

Первая интерпретация связана с поиском соответствий тому, что Элиза в рассказе «Чужая кость» выступает как жертва, в данном случае — жертва убийства. Однако семантика насилия и жертвы явственно прослеживается в истории Абельяра и Элоизы. В «Истории моих бедствий» Абельяр подробно описывает свой замысел вступить в связь с Элоизой и свои упорные шаги по достижению этой цели, причем сам он говорит о своем замысле, явно воспринимая Элоизу как жертву: «Я сильно удивлялся его [Фульбера] наивности в этом деле и не менее про себя поражаюсь тому, что он *как бы отдал нежную овечку голодному волку*»²¹. Таким образом, сам Абельяр несколько не был наивен и предвидел возможные последствия их сближения для Элоизы совершенно отчетливо. Судьба Элоизы действительно трагична, причем в гораздо большей степени, чем судьба Абельяра, — это хорошо видно из их переписки.

Присутствие в любви семантики насилия и жертвы отчетливо выражено Ю. Буйдой в рассказе «Биксмут и Виксмут», который начинается сравнением любви героев с известными литературными образцами, а заканчивается парадоксальными на первый взгляд сопоставлениями:

Любовь Николая Генриховича Биксмута и Елены Мефодьевны Виксмут — феномен, сравнимый с явлениями Орфея и Эвридики, Сафо и Эранны, *Абельяра и Элоизы*, Данте и Беатриче, Паоло и Франчески, Петrarки и Лауры, Ромео и Джульетты, Жана Кокто и Жана Марэ²², *ребенка и бабочки, тигрицы и лани* <...>²³.

Ребенок отрывает крылья у бабочки, тигрица преследует и настигает лань. Писатель видит в любви жажду уничтожения другого. В этом свете может быть рассмотрено также убийство Лавреновым Элоизы.

Бедные Лиза, Элиза, Элоиза

Отмеченная выше семантика жертвы, роднящая возлюбленную Абельяра и Элизу Прево, а также номинация последней русским именем Лиза способствуют актуализации семантических потенций этого имени, восходящих к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». В русской литературе XIX в. тип «бедной Лизы» был развит в произведениях Пушкина, Достоевского, Тургенева и перешел в литературу

²¹ Абельяр П. История моих бедствий. С. 20—21.

²² О Кокто как о любовнике Жана Марэ упоминается также в романе Ю. Буйды «Ермо», см.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 151.

²³ Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 214.

XX в.²⁴ В. Н. Топоров пишет: «Многие сочинения Карамзина (особенно 1794—1803 годов) — рассказы, повести, стихи, статьи, своего рода трактат о любви (“*Quelques idées sur l’amour*”), письма — должны рассматриваться как высшее в России рубежа двух веков теоретическое осмысление любви, намного опередившее свое время, как открытие высокого эротизма и образцы нового языка любви, как прорыв в сферу аналитической психологии любовного чувства»²⁵. Ю. Буйда, который берет тему любви в ее предельной постановке, вряд ли мог пройти мимо своего великого предшественника. В рассказе «Чужая кость» есть зашифрованное косвенное упоминание Карамзина. В самом начале рассказа говорится, что город был полуразрушен «после двухдневного артобстрела и массированного налета английских бомбардировщиков с Борнхольма» (с. 26). На самом деле англичане не бомбили Велу. Кроме того, бомбардировки никак не могли осуществляться с острова Борнхольм — эта датская территория была в то время оккупирована немцами. Можно утверждать, что ошибка эта намеренная — здесь содержится аллюзия на повесть Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм», посвященную теме любви. В творчестве Ю. Буйды есть и другое, более явное свидетельство внимания к Карамзину: название рассказа «Евгений и Юлия» заимствовано Буйдой у Карамзина, у которого есть повесть с таким же названием. И хотя сюжеты произведений не совпадают, в обоих звучит тема вечной любви.

Карамзин был писателем, воплотившим в своих произведениях всю силу любовных переживаний. Он испытал большое горе — смерть первой жены Елизаветы Ивановны после года супружеской жизни. Юрий Буйда тоже пережил смерть своей первой жены — их совместная жизнь длилась недолго. Об этой потере идет речь в рассказе «Ивовые заросли»: «Когда она умерла, мне было двадцать пять. Она была на год старше меня»²⁶. Это испытание, по собственному признанию Ю. Буйды, оказало влияние на его последующую жизнь²⁷.

²⁴ См.: Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995; Сапченко Л. А. Судьба «Бедной Лизы» // Филологические науки. 2002. № 5; Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов: Изд-во СГУ, 1975. С. 176—182. Следует отметить, что «Лизин текст» в произведениях Ю. Буйды представлен многообразно: он связан не только с Элоизой и «Бедной Лизой», но имеет и другие источники влияния.

²⁵ Топоров В. Н. Указ. соч. С. 37.

²⁶ Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 461.

²⁷ XX век: вехи истории — вехи судьбы. На вопросы анкеты отвечают Игорь Клех, Олег Павлов, Юрий Буйда / Публ. А. Николаева // Дружба народов. 1999. № 9. С. 179.

Характеризуя творчество Карамзина, В. Н. Топоров особое внимание обращает на связь мотивов любви и смерти, важных в «Бедной Лизе», но присутствующую и в других его произведениях как сквозной лейтмотив²⁸. Связь любви со смертью также характерна для творчества Ю. Буйды.

Почему Лавренов убил Элизу?

Интерпретация вторая: стремление к остановке времени

Сам писатель чувствует, что убийство Элизы выглядит странным, поэтому дает в финале (философском эпилоге) свое собственное объяснение. Сначала он цитирует из Абельяра о любви как движущей силе мироздания и реальности любви. Однако следующие цитаты — из Хайдеггера и Жана Гейзера — на совершенно другую тему. (Гейзер, по-видимому, вымышленный французский философ; вспомним здесь другого философа — Делаланда, которого любил цитировать В. Набоков.) Это размышления о специфике времени, о том, что настоящее время соединяет в себе нераздельно прошлое и будущее и преодолевает начало и конец. В следующем (и последнем) абзаце Буйда объясняет убийство Лавреновым Элизы тем, что таким образом достигается вечность любви:

Майор Лавренов действительно любил Элоизу Прево. И убил ее, руководствуясь — быть может, впервые в жизни — безусловно чистой логикой любви, которая бывает только любовью навсегда, то есть первой и последней, единственной, без начала и конца... (с. 33).

Несмотря на все уверения писателя, что безусловно чистая логика любви потребовала убийства любимой, это кажется читателю совершенно алогичным. Однако после свершившейся любви герои должны умереть, чтобы их любовь стала вечной. Поскольку майор Лавренов предчувствует свою смерть в бою, то какова должна быть участь Элизы?

Вспомним, что другие герои Буйды в произведениях «кастрационного» цикла умирают, как и святые в «Повести о Петре и Февронии Муромских», в один или почти в один день. Так осуществляется остановка времени в настоящем. Время приобретает целостность и неуничтожимость и переходит в вечность. Фольклорная формула «жили долго и умерли в один день» осмысливается писателем философски. В рассказе «Чужая кость» герои Петр Лавренов и Элиза тоже умирают в один день, только для обоих эта смерть насильственная. В действиях Лавренова, с

²⁸ См.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 36.

одной стороны, отражается строгое и последовательное рассуждение Ю. Буйды из фантазмагорической новеллы «Чудо Бореля»: «Любимых убивают все, чтобы их не забывать. Чтоб они навеки оставались единственными»²⁹. С другой стороны, Элиза должна умереть — поэтому Лавренов ее и убивает. Если следовать логике писателя, в этом случае убийство не является преступлением. Писатель выбирает самый шокирующий ход — девушку убивает Лавренов. Однако на уровне авторской интенции этот ход логически оправдан. Поскольку герои понимают намерения автора, то Лавренов берет на себя эту тяжкую ношу — он чувствует ответственность за договор, заключенный с писателем.

Убийство Лавреновым Элизы можно рассматривать как буквальное осуществление того, о чем Буйда метафорически говорит как о сущности писательского искусства. В романе Буйды «Ермо» писатель Джордж Ермо-Николаев рассуждает: «Писатель — шпион, убийца и вор. <...> Он подглядывает и вынюхивает, он присваивает чужие жизни, он останавливает мгновения, что сродни ремеслу Смерти»³⁰. Это рассуждение почти дословно повторяет цитированные раньше слова из книги «Желтый дом»: «Ю Вэ утверждал, что он, как всякий художник, — вор, шпион и убийца. <...> они останавливают мгновения жизни, чтобы тронуть читательские сердца “мертвым безликим словом” (Фолкнер)». Итак, в свете сказанного Лавренов является убийцей не больше, чем сам писатель Буйда.

Проблема сущности искусства (третья, и последняя, интерпретация того, почему Лавренов убил Элизу)

Рассказ «Чужая кость» завершается возвратом к мысли о реальности любви, заданной цитатой из Абеяра. Автор говорит о том, что «не обязательно, чтобы это была наша реальность» (с. 30). Эти слова заставляют нас выйти на обсуждение вопроса о характере изображаемой реальности, что позволит выдвинуть еще одну интерпретацию убийства Элизы Петром Лавреновым.

Для этого нам необходимо обратиться к проблеме соотношения искусства и жизни, которая поднимается в рассказе в разговорах персонажей: в одном случае — Лавренова и пасторши, во втором — Лавренова и Элизы. Обратим внимание, что оба раза разговор идет о разрушении храмов. Сначала Лавренов, находясь в полуразрушенном храме на площади немецкого городка, в ответ на реплику пасторши: «Война <...> не щадит искусство» (с. 28) — замечает: «Искусство

²⁹ Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 451.

³⁰ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 68.

опасно, потому что оно больше жизни. <...> Но собор мы разбабахали, конечно, вовсе не поэтому» (с. 29). В каком смысле искусство больше жизни, выясняется в разговоре Лавренова с Элизой во время прогулки по дамбе. А почему искусство опасно — об этом говорит дальнейшее развитие сюжета.

Во время прогулки с Лавреновым Элиза сама начинает разговор о разрушении храма Артемиды Эфесской Гераклитом и говорит, повторяя слова своего дяди-пастора о том, что «храмы строят люди, они же их и разрушают, и в этом нет ничего страшного» (с. 29), ибо в памяти людей сохраняется образ строения. Лавренов резюмирует эту идею: «Потому что образ прекраснее здания, которое можно потрогать руками» (с. 29). Далее он выводит разговор на обсуждение вопроса о нетленности образов искусства: «Материальная красота тленна. Иная — бессмертна. Но ведь люди смертны, Элиза» (с. 29). Теперь нам становятся понятны сказанные пасторше слова Лавренова о том, что «искусство больше жизни». Образы искусства бессмертны в противовес подверженности разрушению всего существующего и — главное — смертности человека. Жизнь предполагает смерть, а искусство — нет. Жизнь противопоставлена искусству по признаку «смерть—бессмертие».

Приведем следующий важный фрагмент разговора: «Что еще говорил ваш пастор? Он говорил, что фокус, который прошел с храмом в Эфесе, не проходит в случае с природой? Она сама себя делает... Разве что с людьми... Но тут такие фокусы...» (с. 30). Здесь Лавренов говорит, что природа не нуждается в помощи искусства для своего бессмертия, ибо сама вечно возобновляется. Что же касается человека, то он, с одной стороны, является частью природы и поэтому не должен иметь отношение к вечности, которую дарует искусство. С другой стороны, Лавренов отмечает, что с людьми это возможно (и этим они выделяются из остальной природы), но он не объясняет как, просто указывая на необычность решения этой проблемы («Но тут такие фокусы...»). Таким образом, Лавренов подводит разговор к той теме, которая на самом деле интересует его больше всего: как человек может достичь бессмертия? Прямого ответа он не дает, но логически понятно, что бессмертие достижимо тогда, когда человек станет образом искусства. «Сказал же как-то ваш Ницше, что искусство существует для того, чтобы мы не умерли от правды. А мне предстоит как раз за нею и отправиться, за правдой, и со своей правдой меня встретят парни из “Мертвой головы”...» (с. 30). Итак, чтобы не умереть от своей и чужой правды, надо стать образом искусства. Вопрос о бессмертии для Лавренова отнюдь не схоластичен: он трижды ранен и предвидит свою окончательную смерть в следующем бою: «...Что останется? Что будет?» (с. 30).

Разговор Лавренова с Элизой полифоничен. Обсуждение, казалось бы, сугубо теоретического вопроса о соотношении искусства и жизни приобретает у Лавренова яркую личностную окраску. Одновременно с теоретическими рассуждениями Лавренов начинает отчаянный поиск пути обретения своего бессмертия — бессмертия в искусстве. Не случайно поэтому, что именно здесь он признается Элизе в двукратном ранении в голову, говорит о «чужой кости» и признается, что сам этот разговор вызван ее влиянием, то есть влиянием человека, которому она принадлежала: «Сколько глупостей могут наговорить друг другу люди, встретившиеся всего-то на несколько часов... Чужая кость, наверное, дает о себе знать. Иногда я с нею разговариваю... не с костью, то есть, а с тем, кому она когда-то принадлежала... Опять глупости!» (с. 30). Кроме того, как уже отмечалось выше, именно в этом разговоре майор называет себя Пьером, а девушку — Элоизой, намечая тем самым для себя единственный путь к бессмертию, суть которого — в повторении протоистории Абеяра и Элоизы. Установив эту связь между собой и девушкой, он тут же пытается от этой мысли откеститься. Ему это, однако, не удается, потому что этого не хочет его собеседница. Элизе в этом разговоре, да и в рассказе в целом отведена отнюдь не пассивная роль. Именно она начинает беседу с Лавреновым о разрушении храма и вечности образа искусства, умело подводя своего собеседника к нужным ей выводам. Последнее утверждение не столь парадоксально, как кажется. Мы установили, что Лавренов, только увидев книги на полке, уже осознает возможность повторения протосюжета, но пытается отодвинуть эту возможность или вообще не допустить ее. Элиза же, напротив, преисполнена решимости свести свою и Лавренова жизнь к протосюжету с самого начала повествования. Пасторша открыто предлагает Лавренову свою племянницу, а потом они в один голос твердят, что Лавренову нужна женщина. Когда Лавренов отвечает отказом, Элиза заводит разговор о своей сестре. Поведение Элизы не должно оцениваться в рамках житейских представлений как «нескромное». Девушка готова лечь на плаху (т. е. в постель), полностью понимая интенции автора и разделяя их. Женщины вообще более внушаемы, чем мужчины.

Лавренов некоторое время борется с автором и собой, но сдается, когда после разговора на дамбе Элиза ночью сама приходит к нему в спальню. Делу предшествует разговор, который должен прояснить намерения сторон. Для читателя не все так понятно, как для героев. Лавренов делает попытку образумить Элизу, впрочем, делает это не вполне уверенно: «Спасибо, Элиза, но все-таки не надо этого делать... наверное. Дело не в жене и не в дочери, дело вообще не в женщинах и не в чужой кости, даже не в памяти...» (с. 30). Так в чем же дело?

Лавренов этого не говорит, но Элиза его понимает: «Я знаю, в чем дело <...> Но я не знаю, почему я хочу помочь тебе». И далее: «Я боюсь, что завтра ты уедешь, а я ничего не успею... Я хочу быть больше жизни. Больше своей жизни. Больше твоей жизни. И я не хочу, чтобы ты умирал» (с. 30). Правильная интерпретация ответа Элизы поможет нам понять суть колебаний Лавренова. Слова Элизы о том, что она хочет быть больше жизни, корреспондируют с утверждением Лавренова, что искусство больше жизни. Следовательно, Элиза, придя ночью к Лавренову, говорит о том, что она хочет стать образом искусства. Ее намерение в отношении себя тесно связано с таким же намерением в отношении Лавренова. Она не хочет, чтобы Лавренов умирал, то есть он тоже должен стать больше жизни — стать бессмертным образом искусства. Теперь ясно, почему эти слова Элизы уничтожают колебания Лавренова. Он не хотел осуществления любви потому, что, обеспечивая себе тем самым бессмертие в искусстве, он обеспечивал то же самое и Элизе, а это с неизбежностью предполагало ее смерть: став больше жизни, девушка должна была умереть. Узнав, что Элиза не хуже него понимает смертельные последствия их любви в том случае, если она осуществится, Лавренов уже не противится судьбе — дальнейшее он принимает как нужное и неизбежное. Следуя прихотливой логике Ю. Буйды, слова Элизы и ее действия, которые с неизбежностью должны повлечь смерть, являются на самом деле борьбой со смертью.

Проведенная вместе ночь обеспечивает героям бессмертие. Сначала это утверждает Лавренов утром в отношении себя, устанавливая при этом логические связи, которые кажутся неестественными: он выводит свою любовь к Элизе из факта свершившегося бессмертия:

— ... Я люблю тебя.

— Ты говоришь это на всякий случай?

— Нет. Теперь я не умру. Теперь я никогда не умру. Значит, я люблю тебя (с. 31).

Таким образом, Лавренов понимает, что свершившееся между ним и Элизой сделало его бессмертным, потому что, повторив историю любви Абельяра и Элоизы, он стал образом искусства. Здесь в первый раз звучит мысль о тождественности бессмертия и любви.

В течение этого дня, предшествующего физической смерти героев, Лавренов еще два раза говорит о том, что не умрет, один раз при этом подчеркивая то же самое в отношении Элизы:

За ужином, выпив спирта, он весело объявил, что ночью полк покидает городок. <...>

— Я никогда не умру. Ты тоже (с. 31).

Понимание истинного бессмертия как бессмертия в искусстве делает понятным, почему Лавренов объявляет об уходе из городка «вело-село». Развязка приближается, и это не может его не радовать. Его ждет смерть и — одновременно — бессмертие. Но прежде надо позаботиться об обеспечении того же самого в отношении возлюбленной. Он провожает ее домой и около собора убивает. Перед тем, как выстрелить, он еще раз говорит Элизе о собственном бессмертии:

— О чем ты сейчас думаешь?

— О том, что не умру от правды (с. 31).

Посвятив свой рассказ раскрытию мысли о бессмертии образа в искусстве, о главенстве искусства над жизнью, писатель тем не менее ничего не говорит об этом в «философском эпилоге», который, на первый взгляд, посвящен иной проблеме — сущности любви. Это-то и сбивает читателя с толку: создается впечатление, что и рассказ посвящен только проблеме любви, а эпилог при этом воспринимается как абсурдный.

Вопроизведем эпилог полностью (с частичным повторением приводившейся раньше цитаты):

Майор Лавренов действительно любил Элизу Прево. И убил ее, руководствуясь безупречно чистой логикой любви, которая бывает только любовью навсегда, то есть первой и последней, единственной, без начала и конца, и движимый, может быть, тем темным и сильным, что жило в нем против его воли и было сильнее его, сильнее жизни вообще, — как и живет в человеке неумирающая любовь, которая прежде и больше жизни и не умирает потому, что она-то и есть правда, пусть иллюзорная, но реальная. Всегда. И не обязательно, чтобы это была наша реальность (с. 32—33).

На самом деле мысль, звучащая в эпилоге, должна прочитываться на фоне языка описания, использующегося в рассказе. При этом оказывается, что для характеристики любви Ю. Буйда пользуется тем же самым языком, что и раньше для характеристики соотношения искусства и жизни. Из этого проистекают важные следствия, касающиеся утверждения тождества искусства и любви.

В эпилоге говорится о том, что:

— любовь прежде и больше жизни (как и искусство — здесь видоизмененный повтор цитаты);

— любовь не умирает, хотя человек смертен. Любовь бессмертна, как и искусство;

— любовь и есть правда, но не обязательно в нашей реальности. Любовь у Буйды является на самом деле идеей в духе Платона, существующей, в частности, в реальности искусства.

Лавренов убил, руководствуясь двумя неразделимыми желаниями: любовью и жившим в нем стремлением стать бессмертным в искусстве. Обе эти причины — любовь и искусство — сильнее жизни и больше ее. Искусство бессмертно и больше жизни. Любовь бессмертна и больше жизни. Только искусство и любовь служат оправданием жизни и помогают не умереть от правды: для этого любовь становится правдой в реальности искусства.

Абеляр — жил, Лавренов — жил, а кто же будет жить?

После гибели майора Лавренова следует сцена в госпитале:

Кончился, значит, род Лавреновых! — крикнул капитан Куравлев, которому медсестра меняла повязку на голове. — Жена с дочкой в Питере погибли, никого у него не осталось, похоронку писать некому. — Вспомнил вдруг синеглазую женщину в проулке за собором — зажмурился. — Некому и некуда (с. 32).

Итак, об убитом Лавренове говорит капитан Куравлев. Обратим внимание, что он делает акцент собственно не на смерти Лавренова, а на прекращении его рода. Но так ли это — если иметь в виду, что Лавренов и его жизнь стали уже фактом искусства? Искусство же вечно, в противоположность конечности человеческой жизни. Кто же продолжит дело Абеляра-Лавренова? Да именно тот, кто и рассуждает о прекращении его рода — капитан Куравлев. Этому есть целый ряд доказательств. Он, как и Лавренов, ранен в голову — он и есть преемник и наследник «чужой кости». Фамилии Лавренов и Куравлев практически одинаково анаграммируют фамилию Абеляра в форме Абелар (с заменой «б» на «в»). Именно Куравлев понимает, что между Лавреновым и убитой молодой женщиной существовала связь, и думает об этой женщине в одном ряду с женой и дочерью убитого.

Раньше мы говорили о семантике жертвы, присутствующей в рассказе в связи с образом Элизы. Сейчас толкование жертвы следует значительно расширить, перейдя на другой уровень интерпретации. При этом как жертву следует рассматривать не только девушку, но и майора Лавренова. Их смерть — необходимое звено последующего воскрешения в виде новых образов искусства. Жизнь конечна — искусство вечно. Здесь Ю. Буйда архаичное представление о круговом движении времени, то есть «миф о вечном возвращении» (М. Элиаде), органично сплетает со своими представлениями о сущности искусства.

В рассказе персонально названы трое русских. Кроме майора Лавренова и капитана Куравлева, есть еще и рядовой Любавин. Похоже, они составляют своеобразную Троицу: старший — Лавренов, его преемник — раненный в голову Куравлев и самый молодой — носящий

говорящую фамилию Любавин. Это Отец, Сын и неуловимый, но реальный Дух — Любовь. Старшинство Лавренова закреплено в его звании. Слово «майор» производно от лат. *major* со значением 'старший'. Звание же Куравлева — капитан — в своих истоках восходит к лат. *caput, capitis* 'голова'. Итак...

Ищите голову! Мертвую голову

В рассказе несколько раз повторяется название дивизии СС «Мертвая голова». Сначала о ней говорит Лавренов с Куравлевым, обсуждая план наступления на Кёнигсберг. Дивизия «Мертвая голова» названа главным противником:

- ... кто нас встретит с шампанским?
- Хозяева те же, Петр Иванович: дивизия СС «Мертвая голова».
- Мистика, Николай Игнатьич, но ничего не поделаешь: придется нам оторвать голову «Мертвой голове» (с. 28).

Дважды о предстоящем бое с дивизией «Мертвая голова» говорит Лавренов Элизе во время прогулки. И, наконец, согласно сюжету рассказа, именно в бою с перешедшими ночью в контрнаступление частями дивизии СС «Мертвая голова» гибнет майор Лавренов. Следует, однако, отметить, что на самом деле дивизия СС «Мертвая голова» в военных действиях на территории Восточной Пруссии участия не принимала. Зачем Буйде понадобилась «Мертвая голова»? Очевидно, для того, чтобы привлечь наше внимание к голове Лавренова, тоже не вполне живой. Начальник госпиталя, накрывая тело Лавренова простыней, произносит: «Как он раньше выживал, не знаю» (с. 32). Читателю тоже это непонятно, об этом знает только автор.

Если бы Лавренов не убил Элизу, дальнейшее развитие сюжета могло бы, например, с небольшими модификациями плавно перейти в историю из «Декамерона» Боккаччо: «Братья Лизабетты убивают ее любовника; любовник является ей во сне и сообщает, где его закопали; Лизабетта тайком выкапывает его голову, кладет ее в горшок с базиликом и каждый день подолгу плачет над ним; братья отнимают у нее голову возлюбленного, и вскорости она умирает от горя»³¹.

³¹ Боккаччо Дж. Декамерон. Самара: Изд-во «АВС», 2001. С. 807. Наше обращение к сюжету Боккаччо не случайно — творчество Ю. Буйды отмечено вниманием к этому автору. Возможно, что именно рецепцией данной новеллы Боккаччо можно объяснить то место из романа «Город Палачей», когда Лиза рассказывает Петру Ивановичу о своем детстве: «Когда моих родителей убили, мне дали голову папы, завернутую в капустные листья, и велели идти на север. <...> Папину голову он [хозяин] держит в стеклянной банке и не хочет отдавать ни за что» (Знамя. 2003. № 2. С. 25).

Нет, Элизе никак не остаться живой. Братьями могли бы послужить «братья» из «Мертвой головы», не случайно Лавренов в разговоре с Элизой называет их «братьями во Христе». Они и у Буйды выполняют важную задачу — ставят точку в жизни Лавренова, превращая его не вполне живую голову в совершенно неживую, — и все затем, чтобы на смену одной голове появилась другая. Глава мертва — да здравствует глава! Скучна действительность, мой друг, лишь лавр искусства вечно зеленеет!³²

³² В связи с мотивом «мертвой головы» следует отметить достаточно частый в произведениях Ю. Буйды мотив отсечения головы. Так, в рассказе «Аллес» читаем: «Лесхозовский бухгалтер Глаз Петрович утром тщательно выбрился, надушился и, глядясь в помутневшее зеркало, чтоб не промахнуться, *аккуратно перерезал себе горло от уха до уха*» (Буйда Ю. Прусская невеста. С. 23). В рассказе «Рита Шмидт Кто Угодно» Ахтунг перерезает горло Фуфырю: «Он приподнял газету и рывком *выдернул бритву из Фуфырева горла*. Надо же, *до шеи достал*, вздохнул он, вот уж никогда бы...» (Там же. С. 139). Это событие становится предметом обсуждения в городке: «Суббота была, старички в парикмахерскую набились. <...> Фуфыря нашли. <...> Лежит себе на топчане, газеткой прикрыт, а газетку подняли — *голова набок. Бритвой. До шейных позвонков размахнули. Отсюда — и аж до сюда. <...> Насмерть? Да насмерть же, ясно, башку хоть на блюдо ложь, отчикали бритвой*» (Там же. С. 141). В рассказе «Полный бант» Алексей срубает голову Матросу: «...Алексей, метнув шашку, — коронный номер! — уже распластался на земле, обе пули выше прошли. Матрос мгновение-другое так и сидел неподвижно и прямо, потом покочнулся и упал — *голова, срубленная шашкой, откатилась в сторону*» (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 285). Этот мотив получает макабрически-шутливое выражение в рассказе «Школа русского рассказа». У матери героя, Ирины Николаевны, «*была высокая полноватая шея, при взгляде на которую, как выразился однажды доктор Шеберстов, рука сама тянется к бритве*» (Новый мир. 2000. № 5. С. 40). В романе «Город Палачей» Пиво-Долливайский рассказывает, как в конце войны полковник СМЕРШа Иван Сергеевич Блок отпустил своего любовника военнопленного офицера фон Враницкого и «помог ему добраться до польской границы, после чего *перерезал себе горло*. Он был в белоснежном мундире при золотых погонах <...> и *покончил с собой при помощи золлингеновской бритвы <...>*» (Знамя. 2003. № 2. С. 37—38). Пиво-Долливайский оказывается сумасшедшим; как выясняется, на самом деле события обстояли иначе: «Он своих братьев *зарезал. <...> Обоих косой-литовкой по горлу*» (Там же. С. 38). Перешедший в реальность романа «Город Палачей» герой романа Достоевского прапорщик Эркель жил во Франции, «снял комнату в пансионе, <...> вечерами брился у открытого окна, мечтая *перерезать бритвой намыленное горло <...>*» (Знамя. 2003. № 3. С. 62). В другой повести мотив отрезанной головы, варьируясь, тоже повторяется несколько раз. Сначала Эмма откидывается на спину так, что голова ее свешивается с диванного валика: «...Даник усталился на ее *вздвухея и пульсирующее белое горло*

Историческая действительность vs. художественная реальность

Название немецкого городка на территории Восточной Пруссии, где разворачивается действие рассказа, не названо писателем прямо, но устанавливается по топографическому описанию: «...у слияния рек Прегель и Алле» (с. 26). Это город Велау. Однако то, что писатель не назвал его прямо, придает описанию некоторую географическую неопределенность — Буйда явно не хочет здесь большой точности.

Что касается времени, то на первый взгляд кажется, что рассказ «Чужая кость» вписан в реальное историческое время и реальные исторические события. Однако, как мы уже отметили раньше, существуют неувязки с островом Борнхольм и дивизией «Мертвая голова». Внимание заслуживает и время действия. События в рассказе разворачиваются весной, в то время как в действительности Велау был взят зимой, 23 января 1945 г.³³ «Весенний хронотоп» устанавливается в тексте по целому ряду разбросанных признаков. В начале рассказа говорится: «...в [окна] било яркое весеннее солнце». Элиза выходит

в россыпи крошечных родинок» (Октябрь. 2003. № 1. С. 82). Далее герой по прозвищу Цейлон рассказывает совершенно фантазмагорическую историю, связанную с отсечением его головы, а затем ее прирастании:

«— Мне было восемь лет, <...> я его запомнил командиром Горном. Он взял меня за волосы и одним махом *снес голову саблей*. Я почувствовал, как *сталь через мясо и жилы прошла, как позвонки хрустнули*, — а он держит меня за волосы и говорит: “Запомни командира Горна. Я тебе *башку снес*, а жить будешь. Вот посмотришь тогда, каково это — *жить с отрубленной головой*”. Отпустил меня, шашку отбросил и аккуратно расстегнул свой воротник. А *вокруг шеи у него — сабельный шрам*. Как у меня.

Он двумя руками спустил ворот свитера, и Эмма увидела *довольно толстый красный шрам, опоясывающий шею Цейлона*» (Там же. С. 88).

Результируется развитие мотива в том, что мать Эммы Анна перерезает себе шею ножом. При этом материализуется скрытый фразеологизм «сыт по горло», произнесение которого обычно сопровождается соответствующим жестом:

«— Да потому что надоело — вот так! — И Анна *изо всей силы полоснула себя кованым ножом по горлу*. — Ли-ы-ых...

И уронила голову на грудь. Кровь хлынула в тарелку с окурками и огурцами.

Лиля вскочила, подняла ее голову — зажмурилась: *горло Анны было развалено поперек от уха до уха, а в глубину — небось до позвоночника. Обе артерии перерезаны*» (Там же. С. 108).

³³ Галицкий К. Н. В боях за Восточную Пруссию. Записки командующего 11-й гвардейской армией. М.: Наука, 1970. С. 270—282.

на прогулку с майором Лавреновым в пальто и туфлях. Они идут «по топкому лугу». Река несет свои воды — она не покрыта льдом. Кроме того, Элиза с такой готовностью моет на страницах рассказа свои ноги, что создается впечатление, что она не носит чулок. И, наконец, деревья покрыты листьями — упоминается о «кронах деревьев» и о «ветке липы», накрывшей тело убитой Элизы (с. 32). Время действия в рассказе явно весеннее, причем тоже условное — суммирующее признаки всех весенних месяцев одновременно.

Таким образом, весенний хронотоп рассказа противоречит реальным историческим фактам. Сдвинув повествование в весеннее время, Буйда свел в один узел взятие Велау и готовящееся наступление на Кёнигсберг (об этом говорит в рассказе Лавренов с товарищами), которое в реальности было предпринято 6 апреля. 9 апреля Кёнигсберг был взят. К моменту начала штурма Кёнигсберга Велау был уже для наших войск глубоким тылом. Правда сказана только о макете Кёнигсберга, на котором отрабатывалась будущая наступательная операция, — это действительно было в Велау. Как не было и не планировалось прямого наступления из Велау на Кёнигсберг, так не было и контр наступления немцев, в результате которого погиб майор Лавренов.

Нестыковка хронотопа рассказа с реальным историческим временем и фактами полностью соответствует условной природе искусства и, безусловно, входила в авторский замысел. Искусство существует в своей реальности, не обязательно совпадающей с нашей, — Буйда и рисует эту «другую реальность».

«Иль это только снится мне?»

Почему майор Лавренов постоянно хочет спать

Майор Лавренов очень много спит, причем это никак не мотивируется его усталостью. Особенно много и часто он спит в начале повествования.

Рассказ начинается с того, что, войдя в дом пасторши и только успев отметить в шкафу судьбоносные книги, Лавренов поднимается в спальню и тут же засыпает:

Он поднялся в комнату с незанавешенными окнами, в которые било яркое весеннее солнце, где головокружительно пахло яблоками, отодвинул ящики, снял шинель и сапогах и в одежде лег ничком на широкую деревянную кровать, уткнувшись лбом в резную высокую спинку, и мгновенно заснул (с. 26).

Проснувшись, он спускается вниз, ужинает, пьет спирт, разговаривает с пасторшей, и его опять начинает клонить в сон: «...он <...> сонно

смотрел на ее испятнанное мелкими родинками лицо» (с. 27). Элиза спускается вниз и сообщает, что «приготовила спальню для господина майора» (с. 27). Потом она моет ноги, майор выпивает еще спирта и говорит: «Спасибо. Я пойду спать» (с. 27). Встав утром и позавтракав, Лавренов опять «лег спать поверх одеяла. — Полчаса, — шепотом скомандовал он себе. — Тридцать минут» (с. 28).

Влечение ко сну, а также к спиртному объясняется в рассказе тем, что они помогают снять головные боли, которыми майор мучается после двух ранений в голову. Однако на уровне интерпретации художественной реальности мы должны признать, что в двух этих склонностях проявляется влияние «чужой кости», то есть зов искусства, а сами эти склонности имеют не только физиологический, но и (что более важно) символический характер.

Произведения Ю. Буйды полнятся рассуждениями о сновидческой природе искусства. Так, в рассказе «Прусская невеста», открывающем одноименную книгу и во многом выполняющем роль литературного манифеста, о соотношении жизни и искусства говорится: «Это была жизнь, которая одновременно была сновидением. Сновидения созданы из того же вещества, что и слова»³⁴. Далее ставится знак тождества между писателем и сновидцем³⁵. Романы Ю. Буйды «Борис и Глеб»³⁶ и «Город Палачей» представляют собой замечательный образец иллюстрации тезиса о сновидческой природе искусства. Наиболее ярко это выражено в романе «Борис и Глеб»: сюжет и жизнь персонажей разворачиваются как материализация их снов, что постоянно подчер-

³⁴ Буйда Ю. Прусская невеста. С. 7.

³⁵ Там же. С. 8. Следует отметить, что в книге «Желтый дом» связь сновидений и литературы отмечена как характерная черта именно русской литературы в силу особенностей исторического бытия народа: «Из тайников народной души бессознательное стремление к полной жизни прорывалось в сновидения, имеющие форму Слова: сны Пушкина и Одоевского, Гоголя и Гончарова, романы-сны Достоевского <...>. Русская культура развивалась как бы внутри и благодаря незатухающему конфликту между Словом и Делом, между Сном и Явью, между Душой и Телом. Двойничество стало навязчивым синонимом русскости. Россия всегда грезилась об Идеале, тогда как Запад был устремлен к Цели. Обитатели Желтого дома в бредовых видениях являются говорящие собаки и виш, пауки и недотыкомки, красные цветы и пиковые дамы, наконец Черт как высшее воплощение чудовищного Зверя, терзающего русскую душу, и самое ужасное, пожалуй, заключается в том, что этот Зверь сочетает в себе Бога и Дьявола, святость и мерзость» (Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 14—15). В романе «Город Палачей» о самой жизни говорится как о продолжении сновидений (Знамя. 2003. № 2. С. 34).

³⁶ См.: Буйда Ю. Борис и Глеб // Знамя. 1997. № 1—2.

кивается автором. Сновидческая (она же художественная) реальность имеет в романе несколько степеней вложения.

Рассмотренная с этой точки зрения, страсть Лавренова ко сну получает вполне определенное объяснение. Можно предположить, что Лавренову достаточно было только увидеть книги про Абеляра и Элоизу, а дальнейшее стало порождением его сновидений.

Любовь к алкоголю у Лавренова — явление того же порядка, что и тяга ко сну. Это тоже способ порождения реальности, отличной от нашей.

Нумерология у Ю. Буйды, или Почему майор Лавренов делает ошибку в умножении

Утром после проведенной вместе с Элизой ночи майор не только говорит о своем будущем бессмертии и о любви к девушке, но неожиданно вдруг начинает перемножать в уме большие числа, причем Элиза подсказывает ему второй множитель:

— Сколько будет, если четыре тысячи восемьсот двенадцать умножить...

— На тысячу девятьсот сорок пять! — Она показала ему язык. — И что, господин математик?

— Восемь миллионов девятьсот пятьдесят девять тысяч триста сорок (с. 31).

Здесь возникает несколько вопросов. Второй множитель понятен — это год, когда происходят события. Первый множитель пока не поддается разгадке. Непонятно, зачем вообще Лавренов начинает демонстрировать свои математические способности. И, наконец, весьма странно, что при этом он делает ошибку в умножении. Правильный результат должен быть 9359340, Лавренов же называет число 8959340. Его результат отличается от правильного на 400000. Результат умножения обладает для Лавренова особой значимостью. Он идет в атаку и гибнет с этим числом на устах:

— Огнеметы! — закричал Лавренов. — Огнеметы туда, в развалины! — Выстрелил с колена в приближавшихся эсэсовцев. — *Восемь миллионов девятьсот пятьдесят девять тысяч триста сорок!* Огонь! В атаку! За мной! За мной! (с. 32).

Можно предположить, что неправильное умножение символизирует отрицание действительности, базирующейся в числах и счете. Лавренов переходит в реальность искусства, где эти законы не действуют. При этом происходит разрушение точности и неумолимости хода времени, его остановка. В авторском эпилоге много говорится о

проблеме времени и его уничтожению, сведении в одну точку, утверждается, что истинно лишь настоящее. В этом настоящем нет места числам. Особенно большим числам³⁷.

«Бывают странные сближенья...» Лавренов и Лавренёв

Фамилия майора Лавренова очень похожа на фамилию советского писателя Бориса Лавренёва (1891—1959). Этот факт дает дополнительное формальное основание для сравнения рассказов Ю. Буйды «Чужая кость» и Б. Лавренёва «Сорок первый» (1924) и выявления интертекстуальных связей между ними. Сходство фамилий — факт любопытный, хотя сравнение рассказов было бы правомерным и без него. При этом нами не ставится вопрос о сознательном обращении Ю. Буйды к тексту предшественника. Нас интересуют взаимодействие и взаимопритяжение этих рассказов как культурных феноменов. Здесь понятие интертекстуальности используется в широком смысле (в понимании Ю. Кристевой и Р. Барта).

Первое, что бросается в глаза, это сходство сюжетных линий. У Б. Лавренёва девушка убивает возлюбленного, у Ю. Буйды — наоборот, но мотивы убийства различны: у Лавренёва убийство совершается по идеологическим мотивам. Марютка убивает поручика Говоруху-Отрока как чужого, белого. Он — «белая кость».

Обращает на себя внимание сходство портретной детали в описании Элизы и Говорухи-Отрока — у обоих синие глаза, причем это постоянно подчеркивается на страницах обоих произведений. В небольшом по объему рассказе Ю. Буйды об этом упоминается 5 раз: 4 раза Элиза названа *синеглазой*, 1 раз употреблена номинация *синие глаза*. Этот признак представляется писателю важным, раз он упоминает о нем в воспоминаниях Куравлева об убитой девушке, ср.: «Вспомнил вдруг *синеглазую* женщину в проулке за собором...» (с. 32)³⁸. А между

³⁷ Ср. следующий фрагмент из книги Ю. Буйды «Желтый дом»: «В детстве Ю Вэ донимал мальчик, чокнутый не столько на математике, сколько на цифрах и числах. Он мог часами говорить о расстоянии до звезд, называя числа с количеством нулей, среди которых терялась земля, а человек и вовсе превращался в тень нуля, бессмысленную и ничтожную» (*Буйда Ю. Желтый дом. Щина*. С. 64). В романе «Город Палачей» о числе «с множеством нулей» говорится, что они (то есть нули) «обесмысливают человеческое существование» (Знамя. 2003. № 3. С. 30).

³⁸ Приведем другие четыре случая: «Рослая *синеглазая* девушка с широким лбом и бледным лицом...» (с. 26); «Старуха и ее *синеглазая* племянница...» (с. 27); «Она <...> в упор смотрела на него своими *синими* глазами» (с. 31); «Высокая, *синеглазая*, пахнувшая мылом и еще чем-то душистым» (с. 31).

тем вряд ли Куравлев мог разглядеть цвет глаз убитой, хотя и светила луна. В большем по объему рассказе Б. Лавренёва о глазах поручика говорится как минимум 20 раз, при этом используются такие номинации, как *синие/синие-синие глаза/зенки, синеглазенький, синеглазый, синий свет, ультрамариновые шарики, синие шарики*. Глаза героя сравниваются с шариками французской синьки и синью моря.

Кроме сюжетных и портретных сходжений, рассказы демонстрируют сходство приемов построения, являющихся следствием сходства эстетических установок авторов. Как мы показали, в рассказе Ю. Буйды «Чужая кость» явна интертекстуальная преемственность по отношению к истории Абельяра и Элоизы, при этом претекст находится в виде книг в книжном шкафу в доме, куда вселяется майор Лавренов. В рассказе Б. Лавренёва вторая часть рассказа, когда поручик Говоруха-Отрок и охраняющая его Марютка в результате шторма на море попадают на необитаемый зимой остров и живут там в течение нескольких месяцев, ожидая прихода весны и людей, интертекстуально связана с книгой Д. Дефо «Робинзон Крузо». Эта связь заявлена открыто. Указывает на претекст как сам автор, так и его герой, Говоруха-Отрок. Все главы рассказа имеют в начале набранное курсивом изложение краткого содержания. У главы пятой оно следующее: «Глава пятая, целиком украденная у Даниэля Дефо, за исключением того, что Робинзону не приходится долго ждать Пятницу»³⁹. Глава посвящена описанию шторма, гибели остальных попутчиков и счастливого спасения двух героев. Как только поручик с Марюткой оказывается на острове, он мигмом оценивает ситуацию: «Черт!.. Совершенная сказка! Робинзон в сопровождении Пятницы!» (с. 248). Таким образом, получается, что упоминание автором Даниэля Дефо и его героев в начале главы и завершающие ее слова поручика образуют изящную рамку, и при этом устанавливается тождество замысла автора и оценки ситуации героем. Автор и герой думают о протосюжете одинаково, совершенно так же, как это было у Буйды, с той разницей, что у Б. Лавренёва эта связь заявлена открыто, у Буйды же завуалирована. Кроме того, в рассказе «Сорок первый» эстетически и литературно искусственным является герой, а у Буйды — герой и героиня в одинаковой степени. Ю. Буйда — писатель, произведения которого пронизаны интертекстуальностью. Но едва ли не то же самое можно утверждать в отношении Лавренёва. Только в первый том его шеститомного собрания, помимо рассказа «Сорок первый», включены несколько произведений, содер-

³⁹ Лавренёв Б. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1982. С. 243. Далее ссылки на рассказ «Сорок первый» даются по этому изданию в тексте статьи с указанием номера страницы. Курсив везде наш. — М. Д.

жащих открытые отсылки к текстам-предшественникам: рассказы «Полынь-трава» («Слово о Полку Игореве»), «Звездный свет» («Герой нашего времени» («Бэла» М. Ю. Лермонтова), «Таласса» («Шинель» Н. В. Гоголя), «Таракан» («Анна на шее» А. П. Чехова). Обращает на себя внимание и то, как сходно писатели характеризуют использование претекстов. Б. Лавренёв пишет, что глава «украдена» им у Дефо, а Ю. Буйда называет себя (под маской Ю Вэ) и писателей вообще «ворами» и «убийцами». Таким образом, насчет «воров» писатели солидарны, насколько же Б. Лавренёв является убийцей, предстоит нам выяснить чуть позже.

В рассказе «Сорок первый» поручик, сразу соотнеся себя и Марютку с героями Дефо, так и продолжает воспринимать ситуацию через призму литературного текста. Два раза (второй раз после болезни) он обращается к Марютке, называя ее Пятницей, что приводит к коммуникативной неудаче, представленной писателем в игровом виде, поскольку Марютка воспринимает имя Пятницы как название дня недели⁴⁰. Поручик разъясняет Марютке, что он имеет в виду, а вскоре пересказывает ей содержание романа. Таким образом, претекст оказывается встроенным в рассказ Лавренёва буквально. Поручик Говоруха-Отрок, бывший студент-филолог, говорит Марютке, пишущей наивные стихи, о том, что «всякое искусство учёнья требует, у него свои правила и законы» (с. 241).

Топос острова, связывающий рассказ «Сорок первый» и роман Дефо, чрезвычайно важен также в творчестве Ю. Буйды. В программном эссе «Люди-на-острове», он, говоря о литературе XX в., отмечает «заораживающее влияние этой темы на художников эпохи»⁴¹, а среди предшественников отмечает, в частности, Себастьяна Бранта, Даниэля Дефо, Джонатана Свифта и Германа Мелвилла. Топос острова рассматривается Ю. Буйдой как в прямом, так и в переносном зна-

⁴⁰ Ср:

«— Утро вечера мудренее. Вставай, Пятница!

— Никак, рехнулся?.. Господи, боже мой!.. <...> Не пятница — среда сегодня.

— Ничего! Не обращай внимания. Об этом потом поговорим» (с. 248);

«— Ай забыл? Не узнал? Марюта я.

Тонкой прозрачной рукой поручик потер лоб.

Вспомнил, бессильно улыбнулся, прошептал:

— Да... припомнил. Робинзон и Пятница!

— Ой, опять забредил? Далась тебе пятница. Не знаю, который и день.

Совсем со счету сбилась» (с. 254).

⁴¹ Буйда Ю. Желтый дом. Цина. С. 276.

чении — как «важнейшая метафора душевного состояния»⁴². В романе Ю. Буйды «Город Палачей» Петром (так!) Иванович Бох, стремясь обрести внутреннюю целостность и полноту души, придумывает в своем воображении остров и путешествует по нему в сновидениях:

Спокойствие, вдруг снизошедшее на меня, было той же полноты, что и счастье. Затуманенным взором я смотрел — в никуда. Мне просто некуда было смотреть, да и незачем. Чувство, неведомое ни Дефо, ни Торо, ни даже Мелвиллу.

Я растворился в этом мире. <...> Мы — остров и человек — составляли химическое целое <...>⁴³.

Следует отметить, что и Говоруха-Отрок переживает самое счастливое время своей жизни именно на острове. В романе Ю. Буйды остров Петра Ивановича и Город Палачей, окруженный рекой Ерданью и превратившийся в остров, образуют сложное смысловое целое.

С Даниэлем Дефо, таким образом, оказывается связан не только Б. Лавренёв, но и Ю. Буйда. Поэтому особенно интересным представляется тот факт, что именно с Дефо начинается в английской литературе победа вымысла над реальностью: писатель был первым, кто запечатлел в романе не события действительности, а продукты своего воображения. Значима и роль сновидений в романе «Робинзон Крузо»: герою сначала помощник является во сне, а потом материализуется в образе Пятницы. Чем не сновидческая реальность искусства, которую отстаивает Ю. Буйда?

В соответствующем разделе мы говорили о нумерологии Ю. Буйды, обратимся теперь к рассмотрению этого же вопроса у Б. Лавренёва. Примечательно, что в рассказе поручик Говоруха-Отрок говорит о характере современной цивилизации именно как о числе с резко отрицательной оценкой этого: «Вся человеческая мысль уходит на то, чтобы сохранить накопление, протянуть века, года, минутки. Техника. Мертвые числа. И мысль, обеспокоенная числами, бьется над вопросами истребления» (с. 264). Название рассказа «Сорок первый» встраивается в эту парадигму. Сюжет пронизан числовыми отношениями. На счету Марютки — 40 убитых белогвардейцев, 41-м должен был стать Говоруха-Отрок, но Марютка впервые промахнулась:

Сорок первым должен был стать в Марюткином счете гвардии поручик Говоруха-Отрок.

Но то ли от холода, то ли от волнения промахнулась Марютка.

И остался поручик в мире *лишней цифрой* на счету живых душ (с. 233).

⁴² Там же. С. 277.

⁴³ Знамя. 2003. № 2. С. 34.

Когда Говоруха-Отрок остается жить, и между ним и Марюткой на острове возникает любовь, то кажется, что счет убитых остановится и хаос превратится в космос:

Сорок первым должен был стать на Марюткином смертном счету гвардии поручик Говоруха-Отрок.

А стал первым на счету девичьей радости (с. 260).

Для прояснения нумерологических вопросов в рассказе значимы слова, произносимые в бреду заболевшим поручиком. Сначала он просит учителя не ставить ему единицу, потом сразу же произносит фразу, относящуюся к охоте, то есть к убийству:

— Михаил Иванович... *Не ставьте единицу*... Я не мог выучить... На завтра приготавливаю...

— Чего мелешь-то, — дрогнув, спросила Марютка.

— Трезор... пиль... куропатка... — вдруг крикнул, подскочив, поручик (с. 252).

В терминологии В. Айрапетяна, число 40 — круглое⁴⁴, в нем воплощена идея целостности. Если бы счет убийств закончился на нем, можно было бы говорить о том, что счет замкнулся, закончился. В бреду поручика проявляется его страх за свою жизнь: он боится, что должен стать очередным числом — 41-м — в результате прибавления единицы. Это в конце концов и происходит. 41 — сверхполное число, в нем нарушена целостность.

Вернемся теперь к рассказу Буйды и оставленному нами вопросу о том, каково первое из двух чисел, которые перемножает Лавренов. Число 4812 нуждается в объяснении. Осознавая всю опасность впасть в каббалистику, отметим, тем не менее, что первая часть числа (48) кратна по отношению ко второй его части (12) и представляет результат умножения 12 на 4. Число 12, как и 4 — числа, описывающие устройство мироздания (12 получается как результат перемножения 3 на 4; об этом есть соответствующее рассуждение в романе Ю. Буйды «Борис и Глеб»⁴⁵). Итак, если разделить последовательно первую (48) и вторую (12) часть числа 4812 на 12, то мы получим число 41. Если не прибегать к разложению числа на части, а разделить его на 12 целиком, мы получим число 401. Вспомним теперь, что майор Лавренов сделал ошибку в умножении, при этом недостающая разница до правильного результата (400000) графически

⁴⁴ Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992. С. 133 и сл.

⁴⁵ Буйда. Ю. Борис и Глеб // Знамя. 1977. № 1. С. 25.

представляет собой число 40 с повторением далее четырех нулей. Таким образом, и в рассказе «Чужая кость» нумерологические тайны связаны, в частности, с числами 40, 400, а также с числами 41, 401, превышающими их на единицу. Нас особенно интересуют числа 40 и 41. По отношению к Абельяру эти числа значимы. Он родился в 1079 г. В 1119 г. — трагический слом в истории любви Абельяра и Элоизы, который закончился тем, что они ушли в монастырь. Легко посчитать, что в это время Абельяру было 40 и шел 41 год! В обоих рассказах — Ю. Буйды и Б. Лавренёва — переход от круглого числа 40 к числу 41 знаменует смерть героя.

Внимание Буйды к сверхполным числам, неявно выраженное в рассказе «Чужая кость», в других произведениях писателя манифестируется открыто. Сами числа при этом означают границу между разными мирами и имеют семантику перехода. Так, в романе «Город Палачей» присутствует таинственная двадцать первая комната, о которой говорит инженер Ипатьев⁴⁶. Ее нет на планах строительства,

...ибо двадцать первая комната — это состояние человека, его души, а не место. Мы живем сразу во всех временах этой вечности, <...> и именно в двадцать первой комнате человек сможет понять и ощутить это сполна⁴⁷.

Эта комната означает переход от времени к вечности. Туда можно попасть только по своей воле, но при этом человек исчезает бесследно: «...Ипатьев говорил, что уйти в двадцать первую комнату не равнозначно смерти, это просто переход в иную жизнь <...>»⁴⁸. В рассказе Ю. Буйды «Зимнее время» значимым оказывается число одиннадцать. Именно одиннадцать шагов, сделанных мальчиком из гостиной в кухню, в то время как мать переводит часы на зимнее время, превращают его в мертвого старика⁴⁹. О числе одиннадцать

⁴⁶ Знаковая фамилия: ср. дом инженера Ипатьева в Екатеринбурге, где была расстреляна царская семья.

⁴⁷ Знамя. 2003. № 2. С. 57.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Ср.: «Эти *одиннадцать* шагов стали для Кости и его матери роковыми. И спустя годы она иногда безотчетно начинала считать шаги от порога гостиной до порога кухни. *Одиннадцать*. Всегда *одиннадцать*. В этой банальности было что-то непостижимо зловещее. Куда, как пропал мальчик? Ни стены, ни люди не могли ответить на этот вопрос» (Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 185). Семантика одиннадцати — рокового числа — поддерживается в рассказе тем, что следователь Ледюк говорит о своих французских предках, осевших во Франции в 1801 году (тоже сверхполное число).

как пограничном между разными мирами говорится в финале рассказа: «...Между временем и вечностью всего *одиннадцать шагов*, то есть ничего, и эта наивная и явно ошибочная мысль странным образом примиряла ее [мать] с жизнью, столь же безразличной ко всему и всем, как и смерть»⁵⁰. Следует добавить, что число 11 является одновременно сверхполным (по отношению к полному числу 10) и неполным по отношению к полному числу 12 — дюжине. В рассказе «10-й этаж» сверхполным числом по отношению к круглому числу 9 (маркирующему количество этажей в доме-девятиэтажке) является число 10 — отсюда название крыши дома «Десятый этаж». Посетители Десятого этажа, включая повествователя, — люди, живущие на грани жизни и смерти⁵¹. Показательно, что рассказ посвящен Георгию Чхартишвили, автору книги о самоубийцах в русской литературе. Вниманием к числу, заканчивающемуся на 40, отмечен роман «Город Палачей». Жителей в городе должно быть именно 5040 (следует рассуждение об этом числе со ссылкой на Платона). Если число людей уменьшится на единицу, то город придет в упадок, если же число окажется больше, то эти люди окажутся «бандитами, грабителями, убийцами, фальшивомонетчиками, растлителями малолетних и поставщиками опиума»⁵². В финале романа, когда Город Палачей соединяется с Хайдарабом и время становится вечностью, число жителей оказывается именно 5040 — ибо здесь нет перехода из одного мира в другой, а есть их соединение:

...и самый маленький слоненок, вдруг сообразила упорно считавшая вся и всех Гиза Дизель, оказался *пять тысяч сороковым* <...>, отважно присоединившим Хайдараб, пахнувший розами и жаркой глиной, к Городу Палачей, не существующему на картах мира, но и на картах войны — тоже⁵³.

Как было замечено ранее, в рассказе Буйды «Чужая кость» в разговорах героев поднимается проблема соотношения искусства и действительности. Майор Лавренов говорит, что «искусство больше жизни» и «существует для того, чтобы мы не умерли от правды». В рассказе «Сорок первый» поручик Говоруха-Отрок тоже делает свой выбор в пользу искусства (литературы). «Правда» жизни, которая связана с революцией и войной, отрицается им и противопоставляется «своей

⁵⁰ Там же. С. 186.

⁵¹ Там же. С. 186—200.

⁵² Знамя. 2003. № 2. С. 47.

⁵³ Там же. № 3. С. 79.

правде», связанной с литературой, покоем, мыслью⁵⁴. О себе он говорит: «До германской войны был я студентом, филологию изучал, жил милыми моими, любимыми, верными книгами» (с. 262). С началом войны он «ушел от книг. Ушел ведь искренне тогда» (с. 263). Поручик сначала искренне принял революцию, но, увидев ее последствия, полностью отверг. Теперь он мечтает о возвращении к книгам: «И вспомнил настоящую, единственную человеческую родину — мысль. Книги вспомнил, хочу к ним уйти и зарыться и прощения у них выпросить, с ними жить, а человечеству за родину его, за революцию, за гноище чертово — в харю наплевать» (с. 263). Фамилия поручика Говоруха-Отрок представляется «говорящей» в буквальном и переносном смысле — она связана с «божественным глаголом»⁵⁵.

В финале рассказа Марютка при приближении к острову парусника с белогвардейцами убивает Говоруху-Отрока выстрелом в голову — так в рассказе появляется своя «мертвая голова»: «Она [Марютка] шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять *мертвую*, изуродованную *голову*...» (с. 169). Но в некотором смысле смерть героя и возвращает его «на родину мысли», потому что он сам, история его жизни становятся книгой. В этом ему помогает писатель Б. Лавренёв.

Июль 2002 г. — январь 2004 г.

⁵⁴ Приведем контексты, где Говоруха-Отрок и Марютка говорят о *правде*:

«— Не хочу никакой *правды*, кроме своей! Твои большевики, что ли, *правду* открыли? Живую человеческую душу ордером и пайком заменить? Довольно! Я из этого дела выпал! Больше не желаю пачкаться!» (с. 264);

«— Как только отсюда выберемся, уедем на Кавказ. Есть там у меня под Сухумом дачка маленькая. Заберусь туда, сяду за книги, и все к черту. Тихая жизнь, покой. Не хочу я больше *правды* — покоя хочу. <...>

— Значит, мне так твои слова понимать, чтобы завалиться мне с тобой на пуховике спариваться, пока люди *за свою правду* надрываются <...> Ты вот *большевицкую правду* хаял. Знать, говоришь, не желаю. А ты ее знал когда-нибудь? Знаешь, в чем ее суть? Как потом соленым да слезами людскими пропитана?

— Не знаю, — вяло отозвался поручик. <...>» (там же).

⁵⁵ Ср. в связи с этим название романа «Говорящие люди» — одного из произведений писателя Ермо в одноименном романе Ю. Буйды.

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ ИМЕНИ: СВЕТЛАНА¹

В русском обществе, где знаковые элементы всегда играли важную роль, тема личного имени приобретает особую значимость: его носитель как в жизни, так и в литературе воспринимается наследником и продолжателем не только своего святого покровителя, но и исторического или литературного тезки. Отсюда актуальность темы личных имен и их культурно-исторического значения. Недавно в контекст современной науки были введены три важные имени-образа: *Лиза*, *Нина* и *Вовочка*. В. Н. Топоров показал, как на протяжении двух столетий в русской культуре не только формировался, но и постоянно «подпитывался» карамзинской героиней образ Лизы². Именно Карамзин задал этому образу параметры, которые невозможно было игнорировать создателям всех послекарамзинских Лиз. Книга А. Б. Пеньковского посвящена другому важному имени-символу русской культуры — имени *Нина*³. Пеньковский поставил перед собой иную задачу: проследить, как уже существующий в высших дворянских кругах образ *Нины* формирует и определяет психологические и интеллектуальные черты «литературных» *Нин* первой половины XIX в., создав этому имени инерцию, дошедшую, как полагает автор, до нашего времени. Статья А. Ф. Белоусова «Вовочка», в отличие от двух первых работ, посвящена мужскому имени *Владимир*, которое рассматривается автором в связи с его переходом в деминутивную форму *Вовочка*, в конце концов превратившуюся в анекдотическую маску⁴. Отличие настоящей работы от названных исследований состоит в том, что в ней речь пойдет об имени выдуманном, «литературном», которое только благодаря балладе В. А. Жуковского отвоевало себе равноправное место в ряду традиционных русских женских имен⁵. Узкий (на первый взгляд) ан-

¹ Работа написана при поддержке гранта American Council of Learned Societies (ACLS).

² Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.

³ Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999.

⁴ Белоусов А. Ф. Вовочка // Антимир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М., 1996. С. 165—186.

⁵ См. мои работы на эту тему: «При мысли о Светлане...»: Баллада Жуковского в общественном и литературном обиходе // Имя — сюжет — миф. СПб., 1996. С. 45—64; Семантическая история одного имени (От *Светланы* к *Светке*) // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст: Тезисы Меж-

тропонимический вопрос о происхождении и судьбе имени *Светлана* оказался исключительно сложным и многоаспектным. В процессе работы к имени *Светлана* добавлялись все новые и новые, часто — неожиданные и парадоксальные оттенки и смыслы, меняющие до неузнаваемости образ первой и главной Светланы — Светланы Жуковского. Баллада «Светлана» сыграла в истории этого имени решающую роль, что вызвало необходимость уделить большое внимание истории ее в русской жизни.

Исследование об имени *Светлана*, как хочется надеяться, заполнит брешь в культурной истории имени, о котором известный специалист по русской антропонимике В. А. Никонов писал, что «оно еще ждет своих исследователей»⁶.

I

С первым «вольным переводом» Жуковского нашумевшей на всю Европу баллады Г. А. Бюргера «Ленора» (1773) русский читатель познакомился по «Вестнику Европы» в 1808 г., где она была напечатана под названием «Людмила» и с подзаголовком «русская баллада». Уже в «Людмиле» Жуковский слегка русифицировал текст первоисточника, введя ряд псевдоисторических деталей и заменив имя героини на славянское. «Людмила» привлекла всеобщее внимание и имела большой читательский успех. «Людмилой» были удовлетворены, кажется, все, кроме самого Жуковского, который сразу же после ее опубликования берется за создание еще одной версии той же баллады. Это свидетельствует о том, что проблеме создания «русской баллады» Жуковский не считает решенной.

Работа над новым переложением продолжается четыре года — с 1808 по 1812. Первый замысел («Ольга») отвергается, второй («Гадание») также отвергается, третий («Светлана») воплощается в жизнь⁷. Меняется сюжет, меняется название, меняется имя героини. Поиски удовлетворительного варианта идут по трем направлениям.

дународной научной конференции. Ч. 2. М., 2001. С. 207—210; «Красуля по имени Света...»: К вопросу о деформации образа и смысла имени // Канун: Альманах. СПб., 2001. С. 261—272.

⁶ Никонов В. А. Имя и общество. М., 1974. С. 69.

⁷ О работе Жуковского над «Светланой» см.: Губарева Р. В. «Светлана» В. А. Жуковского (Из истории русской баллады) // Учен. зап. Ленигр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1963. Т. 245. С. 175—196; Душина Л. Н. История создания «Светланы» В. А. Жуковского // Пути анализа литературного произведения М., 1981. С. 188—194.

Во-первых, для «русской баллады» Жуковскому необходима была «национальная» тема; и он находит ее в старинном народном празднике — святках.

Во-вторых, в процессе поиска названия новой баллады Жуковский проходит путь от имени героини («Ольга») к теме («Гадание») и от темы снова к имени («Светлана»). Это возвращало читателя к оригиналу и к первой переработке Жуковского, где также в заглавии стояло имя героини. Такое название концентрировало внимание именно на героине, в то время как святки становились фоном, оправдывающим сюжет и дающим возможность ввода этнографических сцен, ставших со временем обязательными для «святочных» произведений. И, наконец, в-третьих — процесс поиска самого имени. Выбор сначала падает на *Ольгу*. Однако *Ольга* отвергается, скорее всего, по причине слишком сильных исторических ассоциаций: княгиня Ольга была уже хорошо известна читателю по историческим сочинениям, и ее имя могло привлечь в текст противоречащие замыслу Жуковского коннотации. Русская поэзия и драматургия второй половины XVIII — начала XIX в. использовала множество псевдорусских имен с положительной эмоциональной окраской: *Милена*, *Прята*, *Милолика*, *Добрада*, *Блондина* и т. п. Так и Жуковский, обдумывая план поэмы «Владимир», над которой он работал одновременно со «Светланой», дает ее женским персонажам имена того же типа. Однако, выбирая имя героини для новой версии бюргеровской баллады, он останавливается на *Светлане*. Жуковский не выдумывает это имя — оно уже известно. Им уже воспользовался А. Х. Востоков в «старинном романсе» «Светлана и Мстислав», написанном в 1802 и напечатанном в 1806 г.⁸ Дав героине новой баллады имя, производное от прилагательного «светлый», обладающего широким спектром положительных оттенков, Жуковский «подарил» XX в. одно из самых популярных имен.

О новой балладе Жуковского заговорили еще до ее опубликования. Пока, конечно, только в узком кругу «своих». В июне 1812 г. К. Батюшков пишет Жуковскому: «Пришли нам свою балладу, которой мы станем восхищаться, как “Спящими девами”, как “Людмилой”...»⁹. Новая баллада уже ходит по рукам. Через месяц тот же Батюшков сообщает П. А. Вяземскому: «Я читал балладу Жуковского: она очень

⁸ См.: Востоков А. Х. Светлана и Мстислав. Богатырская повесть в четырех песнях // Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 79—92. Близкое по звучанию имя (*Светана*) используется В. А. Лёвшиным в повести «Приключения собственные Булата»; см.: Лёвшин В. Русские сказки... // Старинные диковинки: Волшебные-богатырские повести XVIII века. М., 1991. С. 279—316.

⁹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 220.

мне понравилась и во сто раз лучше его дев, хотя в девах более поэзии, но в этой больше грѣсе и ход гораздо лучше»¹⁰. Первый выпуск «Вестника Европы» за 1813 г. дал возможность познакомиться с текстом «Светланы» широкому кругу любителей поэзии. Поэты отреагировали на публикацию незамедлительно. В том же «Вестнике Европы», через номер, было напечатано послание А. Ф. Воейкова «К Жуковскому», в котором героини его баллад изображаются как подруги поэта: «*Иль с Людмилою тоску делишь, / О потере друга милого. / Иль с Светланой прелестною / Вечерком крещенским резвишься...*»¹¹.

Седьмой номер «Вестника Европы» за 1814 г. также содержит отсылку к «Светлане»: В. Л. Пушкин в послании «К Д. В. Дашкову» так характеризует ее автора: «*Жуковский, друг Светланы, / Харитами венчаный...*»¹². В том же году молодой Пушкин, обращаясь к сестре, использует образ героини баллады для сравнения его с адресатом послания: «*Иль смотришь в темну даль / Задумчивой Светланой / Над шумною Невой?*»¹³. Летом 1814 г. на празднике, устроенном по поводу дня рождения А. И. Плещеевой в имении Чернь (неподалеку от Билёва, где жил тогда Жуковский), виновница торжества уже «пела “Светлану” с оркестром»¹⁴.

Члены литературного общества «Арзамас», основанного в 1815 г., получали, как известно, прозвища, заимствованные из баллад Жуковского и более всего — из «Светланы», причем сам «балладник» получает имя героини этой баллады, которое в дружеском кругу закрепилось за ним навсегда. Так, в сентябре 1817 г. А. И. Тургенев пишет Вяземскому: «Прощальным он <вечер. — Е. Д.> будет для Светланы, которая завтра скачет в Дерпт...»¹⁵, а Пушкин в конце августа 1831 г., рассказывая в письме к Вяземскому о поминках по его дяде В. Л. Пушкину, сообщает о Жуковском: «Светлана произнесла надгробное слово, в коем с особенным чувством вспоминала она обряд принятия его в Арзамас»¹⁶.

Вскоре круг поклонников «Светланы» расширяется. Дети, барышни, любители поэзии заучивают балладу наизусть. Ее, по обычаю того времени, декламируют на вечерах и раутах, она откладывается в сознании читателей целиком, отдельными строчками, фрагментами. Текст начинает свою «общественную» жизнь.

¹⁰ Там же. С. 223.

¹¹ Воейков А. Ф. К Жуковскому // Вестник Европы. 1813. № 5—6. С. 26.

¹² Пушкин В. Л. К Д. В. Дашкову // Вестник Европы. 1814. № 7. С. 208.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1956. С. 47.

¹⁴ Соловьев Н. В. История одной жизни. Пг., 1916. Соловьев. Т. 1.

¹⁵ Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933. С. 33.

¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 379.

В июне 1815 г. в одном из писем Жуковский сообщает о визите, нанесенном им Е. И. Кутузовой, вдове фельдмаршала. Кутузова подвела к поэту своего маленького внука. «Его заставили, — пишет Жуковский, — читать мне *Светяну*, он сперва упирался, потом зачитал и наконец уж и унять его было нельзя» <Курсив Жуковского. — *Е. Д.*>¹⁷. Ребенок, судя по беглости чтения, знает балладу наизусть. В том же письме Жуковский сообщает о том, что дочь хозяйки Е. М. Хитрово читает его баллады «с удивительным, как говорят, совершенством»¹⁸. В сентябре 1815 г. Жуковский посещает царский двор в Павловске, где в течение трех дней читает свои баллады, в том числе, конечно, и «Светлану». При дворе его «баллады приводили слушательниц в восторг»¹⁹. После этого Жуковский получает высочайшее предложение стать чтецом императрицы Марии Федоровны.

Устное «тиражирование» текста «Светланы» продолжается в разных кругах. Александра Протасова (Воейкова), адресат баллады Жуковского, в одном из писем 1823 г. сообщает о каком-то драматическом представлении «Светланы», где героиню изображала Е. С. Семенова, причем «с такой трагической манерой, что это имело вид совершенной пародии. Невозможно было не смеяться!»²⁰.

В 1820 г. Н. И. Греч включает «Светлану» в «Учебную книгу по российской словесности»²¹. С этого времени баллада Жуковского, прочно закрепившись в качестве обязательного текста учебных программ, входит в многочисленные хрестоматии для гимназий и других средних учебных заведений, превратившись тем самым в хрестоматийный текст²². Хрестоматийные тексты играют в жизни общества особую роль — известные всем (или очень многим), они составляют язык этого общества; ими становится возможным оперировать без отсылок в различных языковых, культурных и бытовых ситуациях. Достаточно бывает намек на него, чтобы вызвать в собеседнике нужные

¹⁷ Уткинский сборник. М., 1904. Вып. 1. С. 14.

¹⁸ Там же. С. 14.

¹⁹ *Толшевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1958. С. 251.

²⁰ *Соловьев Н. В.* История одной жизни. А. А. Воейкова — «Светлана». Т. 2. С. 40.

²¹ *Греч Н.* Учебная книга по российской словесности... СПб., 1820. С. 345—352.

²² См., например: *Пеннинский И.* Российская хрестоматия или отборные сочинения отечественных писателей в прозе и стихах. СПб., 1834. Ч. 2. С. 425—434; *Попов А.* Пособие при изучении образцов русской литературы. М., 1868. С. 409—418; *Смирновский П.* Русская хрестоматия. Ч. 1. Для двух первых классов средних учебных заведений. М., 1914. С. 319.

ассоциации. Однако даже среди ряда других хрестоматийных произведений «Светлана» занимает особое место.

Уже в конце 1820-х гг. знание этой баллады наизусть превращается в одну из характерных и, одновременно с этим, банальных черт образования и умений провинциальной «культурной» барышни, о чем свидетельствует хотя бы характеристика героини поэмы В. Л. Пушкина «Капитан Храбров» (1828): *«Наташа многое уж знала: / Умела колтаки вязать, / На гусях песенки бречать / И полотенца вышивала / <...> / “Светлану” наизусть читала...»*²³.

Косвенным подтверждением этому может служить и стихотворение Н. М. Языкова «Островок», где «девица-краса» читает в беседке *«Поэта Светланы, / Вольтера, Парни...»* (1824)²⁴. Автор повести «Кокетка» (1839) Н. Н. Веревкин, противопоставляя своей героине ее соучениц, следующим образом характеризует круг их культурных интересов: *«Когда ее сверстницы учили наизусть “Светлану”, плакали, читая Ламартина, вспыхивали завистью, глядя на ротик Доминикиновой Сивиллы, или наперерыв разыгрывали мотивы из “Семирамиды”, она удивлялась и пожимала плечами»*²⁵.

На протяжении многих десятилетий «Светлана» Жуковского по каламбурному выражению А. А. Шаховского в комедии «Липецкие воды» (1815), «питала» «нежный вкус» своих многочисленных читателей и особенно читательниц²⁶.

Известность «Светланы» расширялась год от года. В 1832 г. на ее слова был создан первый опыт музыкальной баллады; в 1845 г. состоялась премьера оперы на ее сюжет; баллада целиком и фрагментами перелагалась на музыку; в песенниках строфы из нее (преимущественно начальные — «Раз в крещенский вечерок...») встречаются с середины века. Особо показательным свидетельством широты круга, в котором становится известна «Светлана», представляется ее вхождение в народную культуру: появление фольклорного варианта текста, лубочных изданий, а также включение фрагментов из нее в представления народной драмы «Царь Максимилиан»²⁷.

²³ Пушкин В. Л. Капитан Храбров // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 690.

²⁴ Языков Н. М. Собр. стихотворений. <Л.>, 1948. С. 54.

²⁵ Рахманный А. <Веревкин Н. Н.> Кокетка // Библиотека для чтения. 1839. Т. 18. С. 165.

²⁶ Шаховской А. А. Урок кокеткам, или Липецкие воды // Стихотворная комедия, комическая опера, водевиль конца XVIII — начала XIX века: В 2 т. Т. 2. Л., 1990. С. 120.

²⁷ См.: Русский фольклор: Библиографический указатель. 1881—1900. Л., 1990. № 5068—5069. С. 448.

Баллада Жуковского представляет собой пример того, как литературное произведение превращается в текст, выполняющий не только литературные функции: она начинает самостоятельную жизнь в различных сферах быта. Текст баллады, будучи «на памяти у любого человека, равнодушного к русской поэзии»²⁸, буквально разбирается по цитатам, которые, как писал Ю. Н. Тынянов о хрестоматийных текстах, сохраняя «старую эмоциональность», вводили предшествующий литературный и культурный опыт, поддерживали этот опыт и закрепляли его в культурном сознании²⁹.

Бесконечное число раз строки из «Светланы» использовались в качестве эпиграфа. Эпиграфичность — особое свойство текста, способность его фрагментов служить ключом, задавать тему или настроение другим произведениям. Это свойство в высшей мере характеризует балладу Жуковского. Приведу ряд примеров: эпиграф к пятой главе «Евгения Онегина»: «*О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!*»; эпиграф к повести Пушкина «Метель»: «*Кони мчатся по буграм, / Топчут снег глубокий...*» и следующие восемь строк; эпиграф к седьмой главе первой части романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом»: «*Раз в крещенский вечерок...*» и следующие три строки; сквозной эпиграф к газете В. Н. Олина «Колокольчик»: «*Чу!.. В дали пустой гремит / Колокольчик звонкий*»; эпиграф (равно как и само название) к рассказу «Крещенский вечерок» некоего Сороки «*Раз в крещенский вечерок...*»³⁰; эпиграф к пьесе «Декабрь (Святки)» из цикла «Времена года» Чайковского; эпиграф к третьему посвящению «Поэмы без героя» Ахматовой «*Раз в крещенский вечерок...*». Реминисценция из «Светланы» включена в стихотворение А. Н. Глебова «Ночной путь»: «*Но... чу!.. сквозь сон им колокольчик слышен*»³¹. Название «Крещенский вечерок» получают многие тексты святочного содержания, а также сборники святочных и рождественских рассказов³².

Широкая известность баллады «Светлана» сказалась и в том, что она вызвала множество пародий и литературных переделок³³. В мемуарах

²⁸ Немзер А. «Сии чудесные виденья...» // Свой подвиг свершив. М., 1987. С. 161.

²⁹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 254.

³⁰ Сорока. Девушки гадают // Развлечение. 1884. № 1. С. 12—14.

³¹ Глебов А. Ночной путь // Колокольчик. 1831. № 1—2.

³² См., например: Крещенский вечерок: Детские сказки. СПб., 1838; Бен-Амур <Красницкий А. И.>. В крещенский вечерок // К иллюстрированному журналу «Родина». № 2. 1900. С. 10—11; Дан. В. В крещенский вечерок // Московский листок. 1895. Прибавление к № 2. С. 6—8.

³³ О пародиях на «Светлану» см.: Гаркави А. М. Заметки о М. Ю. Лермонтове // Учен. зап. Калнинингр. гос. пед. ин-та. 1959. Вып. 6. С. 284.

А. Григорьева упоминается «знаменитая пародия на Жуковского “Светлану”», где имеется в виду ходившая в списках по рукам в конце 1830-х гг. «Новая Светлана» М. А. Дмитриева³⁴. В газетах и журналах второй половины XIX — начала XX в. пародии на «Светлану» и ее переделки встречаются неоднократно. Такова, например, переделка Н. С. Стружкина «Гаданье на святках» (1882): «Раз на святках в барский дом / Съехалось собрание, / Чтоб устроить вечерком / Русское гаданье...»³⁵. Переделкой «Светланы» является и сатирическое стихотворение И. В. Воинова «Немецкое гадание» (1915): «Раз в крещенский вечерок / Варвары гадали: / Истоцив обычный “бир” / И загадив стойла, / Налегали на эфир / И иные пошла...»³⁶. Начало и стихотворный размер «Светланы» использует и Маяковский в «Окнах Роста» (1919): «Раз / в крещенский вечерок / буржуа гадали: / красного в бараний рог / скрутим мы когда ли?»³⁷ и др.

Однако более всего «Светлана» оказалась связанной со святками: явившись одним из самых известных произведений русского романтизма, она надолго останется «сигналом» святочной темы как в литературе, так и в жизни. Горожане и поместное дворянство, утратив ряд народных особенностей святочного поведения, восполняли эту утрату за счет чтения «святочных» текстов. Эта ситуация воспроизведена «в романе в стихах» Евдокии Ростопчиной «Дневник девушки» (1850): чтение новогодним вечером «Светланы» спровоцировало в среде знатной дворянской молодежи устройство святочных гаданий: «Затяжи Елена оживляла / Весь вечер. Прочитавши громко нам / Жуковского прелестную Светлану, / Она осуществит хотела игры / Народной старины и русских святок...»³⁸.

Баллада Жуковского как бы сконцентрировала в себе идею праздника — святки, святочные сцены и особенно девичьи гадания неизбежно напоминали о ней, актуализировали в сознании ее текст. Так, фельетонист «Северной пчелы», описывая в 1848 г. только что прошедшие святочные празднества в Петербурге, рассказывает о народных увеселениях и сравнивает их со сценами из «Светланы»: «Как мило изобразил это В. А. Жуковский в русской балладе “Светлана”»³⁹. Е. Л. Марков в автобиографи-

³⁴ Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 392 (Прим.). Текст «Новой Светланы» см.: Русский архив. 1885. № 1. С. 649—659.

³⁵ Стружкин Н. С. Гаданье на святках // Московский листок. 1882. № 5. 6 янв. С. 1.

³⁶ Воинов В. Немецкое гадание // Новый сатирик. 1915. № 2. С. 3.

³⁷ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. М., 1958. С. 53—54.

³⁸ Ростопчина Е. П. Счастливая женщина: Лит. соч. М., 1991. С. 281—282.

³⁹ Фельетон. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1848. № 290. 24 дек. С. 3.

ческом цикле «Барчуки» (1866) дает идиллическое изображение усадебных святок 1830-х гг. В этом мире чтение баллад Жуковского, и в первую очередь «Светланы», было обязательным, из года в год повторяющимся, праздничным ритуалом⁴⁰. Иногда декламация «Светланы» превращалась в единственное святочное «мероприятие», которым отмечался праздник. Д. В. Григорович, вспоминая о годах своей учебы в Военно-инженерном училище (конец 1830-х гг.), пишет: «Раз в год, накануне Рождества, в рекреационную залу входил тисьмоводитель Игуменов в туго застегнутом мундире, с задумчивым, наклоненным лицом. Он становился на самой середине залы, выжидал, пока обступят его воспитанники и, не смотря в глаза присутствующим, начинал глухим монотонным голосом декламировать известное стихотворение Жуковского: “Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...” и т. д. Покончив с декламацией, Игуменов отвешивал поклон и с тем же задумчивым видом выходил из залы»⁴¹.

Размножившиеся к концу XIX в. рекомендации по устройству рождественских праздников для детей, предлагавшие организаторам подходящий материал, всегда включают в себя «Светлану» или же, по крайней мере, отрывки из нее⁴².

Став общим достоянием, текст баллады оказался способным к выполнению определенной функции в святочном ритуале.

Слушание или чтение подобного рода произведений становилось потребностью святочного времени. «Я стараюсь забыть за “Светланой” Жуковского...»⁴³, — писал А. К. Воронский в мемуарном рассказе «Бурса» (1933), вспоминая один из святочных вечеров своего детства. «Я, например, могу читать Жуковского ночью в Рождественский сочельник», — говорил Блок (несомненно, имея в виду прежде всего баллады)⁴⁴, а святочной ночью 1901 г. именно «Светлана» вдохновила его на стихотворение «Ночь на Новый год»: «*Душа морозная Светланы — / В мечтах таинственной игры / <...> / Душа задумчивой Светланы / Мечтой чудесной смущена...*».

II

Усвоение текста «Светланы» литературой, народной культурой и обиходом дореволюционной России в значительной мере объясняется

⁴⁰ См.: Марков Е. Барчуки: Картины прошлого. СПб., 1875. С. 222.

⁴¹ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 40.

⁴² См., например: Швидченко Е. <Быстров Б.> Рождественская елка: ее происхождение, смысл, значение и программа. СПб., 1898.

⁴³ Воронский А. Бурса // Новый мир. 1933. Кн. 1. С. 157.

⁴⁴ Седовской Б. Встречи // Звезда. 1968. № 3. С. 185.

ее святочной тематикой. Однако не меньшую роль в этом процессе сыграла и увлеченность читателями героиней баллады, которая была воспринята как воплощение самых привлекательных черт русской девушки. Неудивительно поэтому, что вскоре после ее написания в литературе, в фольклоре и в жизни стали появляться образы-двойники Светланы, а также ее портретные изображения, которые создавались как художниками-профессионалами, так и безымянными авторами «народных картинок».

В сознании читателей баллада запечатлевалась и как словесный текст, и как зримо представимый образ — образ героини, гадающей на зеркале. Именно поэтому картины девичьих гаданий и гадания Светланы оказались не только центральными, но и вытесняющими собою другие эпизоды. Остальные детали и ходы балладного сюжета (возвращение жениха, скачка молодых на тройке, церковь, избушка, голубок и пр.) как бы выпадали из текста или, по крайней мере, не возникали в сознании сразу же — «при мысли о Светлане». Тема гадания девушки на зеркале или «приглашения суженого на ужин» неизменно напоминала о героине баллады. Вспомнил ее Пушкин, собираясь отправить свою Татьяну на «страшное» гадание в бане, где она уже велела «на два прибора стол накрыть»: «*И я — при мысли о Светлане / Мне стало страшно — Так и быть... / С Татьяной нам не ворожить*». «Устраивая» гадания для своих героинь, вспоминает ее М. П. Погодин в «святочных» повестях «Суженый» (1828) и «Васильев вечер» (1832). Увидев на сцене изображение святочных гаданий, вспоминает ее и рецензент драмы А. А. Шаховского «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь» (1832): «*Хор поет еще до поднятия занавеса; когда же он открывается, то мы видим на сцене первую строфу “Светланы”, баллады Жуковского: Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...*»⁴⁵. Светлана приходит на ум гадающим на святках гимназисткам и институткам, как, например, в романе Н. А. Лухмановой «Девочки» (1899) («...*вот Татьяна у Пушкина идет на двор в открытом платье и наводит месяц на зеркало, или вот — Светлана садится перед зеркалом в полночь*»⁴⁶) и в ее же рассказе «Гаданье» (где героине во время гаданья на зеркале «вспомнилась баллада Жуковского», после чего приводятся строки из «Светланы»: «*В чистом зеркале стекла / В полночь, без обмана, / Ты узнаешь жребий свой...*»⁴⁷).

⁴⁵ Каменев А. Русский театр // Лит. прибавления к «Русскому инвалиду». СПб., 1832. № 101. 17 дек. С. 806.

⁴⁶ Лухманова Н. А. Девочки. Воспоминания из институтской жизни. СПб., 1899. С. 117.

⁴⁷ Лухманова Н. А. Женские силуэты. СПб., 1896. С. 149—150; см. также: Купчинский И. А. Гаданье // Газета Гатчука. 1880. № 1. 5 янв. С. 10—15; Ба-

Образ Светланы безошибочно узнается, разыгрываемый в шарадах, — одном из популярных святочных развлечений в дворянских домах. Так, в первом номере газеты «Листок» за 1831 г. автор заметки, описывая только что прошедшие святочные вечеринки, рассказывает о представленных на них шарадах. В одной из них изображалась «Светлана перед зеркалом»⁴⁸. М. И. Пыляев в очерке о праздниках, проводившихся в первой половине XIX в. в доме одного из «петербургских крестов», описывает инсценировку «шарады в лицах» со словом «баллада», где этот жанр также был представлен «Светланой»⁴⁹. Слово «баллада» с явной отсылкой к «Светлане» в 1819 г. разыгрывалось и в доме Олениных, причем участниками этого представления были сам Жуковский, Пушкин и Крылов⁵⁰.

С постепенным вхождением в жизнь текст баллады сгушался в сознании читателей в пластический образ — образ героини, сидящей перед зеркалом. Наиболее известным примером его живописного воплощения является картина К. Брюллова «Гадающая Светлана» (1836), на которой изображена девушка с русой косой в русском сарафане и кокошнике, сидящая перед зеркалом и смотрящая в него напряженным и испуганным взглядом. Картина эта — отнюдь не иллюстрация к балладе (или, по крайней мере, не только иллюстрация), а воссоздание уже существующего в общественном сознании образа. Подтверждением тому являются и многочисленные литографии по мотивам гадания Светланы в иллюстрированных изданиях второй половины XIX — начала XX в.⁵¹ Примером тому служат и стихотворные тексты на эту тему: «Уж полночь... Зеркало и две свечи пред ним... / Красавица сидит, очей с него не сводит... / <...> / И отражается в нем чудное виденье...»⁵².

Так Светлана, героиня баллады Жуковского, превращается в образ-символ гадающей на святках девушки. Как писала Цветаева: «то же самое, что “Раз в крещенский вечерок”, и ведь главное — те же девушки!»⁵³.

ранцевич К. С. Гусарская сабля // Всемирная иллюстрация. 1896. № 1454. С. 671—676.

⁴⁸ Львов К. В. Смесь // Листок. 1831. № 1. С. 42.

⁴⁹ Пыляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. М., 1990. С. 177—178.

⁵⁰ См.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826. М., 1991. С. 179.

⁵¹ См., например: Развлечение. 1865. № 1. С. 12; Новый сатирикон. 1915. № 2. С. 8.

⁵² Всемирная иллюстрация. 1895. № 1353. С. 1.

⁵³ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1994. С. 125.

Чем же можно объяснить такой успех героини баллады, столь сильную эмоциональную реакцию читателя на созданный Жуковским образ? «Светлана»-текст и Светлана-героиня не просто понравились читателю — они пленили, они покорили его, о чем свидетельствует хотя бы высказывание С. П. Шевырева: «И вот за полунемочкой Людмилой, которую похитил жених-мертвец, явилась в сарафане русская красавица Светлана, на святочном вечере, и загадала свою сердечную думу в зеркало, и совершался дивно-страшный сон ее, и увлекал в мир мечты сердца дев и юношей...»⁵⁴.

У Жуковского Светлана — милая, обаятельная, прелестная, идеальная, при том, что она почти ничего не делает на протяжении всего балладного сюжета. В начале о ней сказано, что она «молчалива и грустна». Потом подружки просят ее спеть подблюдную песню; она отвечает, что «готова умереть в грусти одинокой». Когда им, наконец, удается уговорить ее погадать — «с тайной робостью она в зеркало глядится». Остальное — сон. При этом автор постоянно отмечает робость своей героини: «*Чуть Светлана дышит...*»; «*Робко в зеркало глядит...*»; «*Занялся от страха дух...*»; «*Сердце вещее дрожит; / Робко дева говорит...*»; «*Пуще девица дрожит...*», «*Входит с трепетом, в слезах...*»; «*Под святыми в уголке / Робко притаилась*»; «*Что же девица?.. Дрожит...*». Эта характеристика, как видим, повторяется многократно. Героиня все время робеет и дрожит, практически бездействуя, и, несмотря на это, — совершенно покоряет читателя. В значительной мере это объясняется и обаянием *позы*, выбранной для нее поэтом, — *позы гадалщицы*, и очарованием грустной и молчаливой девушки, покорной своей судьбе.

Обаяние героини поддерживается и усиливается авторским отношением к ней — автор ее *любит*. «Очень привлекательна в балладе эта авторская любовь к героине, неизменное и сердечное авторское сочувствие к ней», — пишет Е. А. Маймин⁵⁵. «*Милая Светлана*», «*красавица*», «*моя краса*», «*радость, свет моих очей...*», «*Ах, Светлана, что с тобой?*» — теплота, исходящая от автора, буквально окутывает Светлану. Отношение поэта к своей героине передается и читателю. Пытаясь разгадать секрет очарованности читателя Светланой, С. П. Шевырев пишет об уникально русском переживании прекрасного, которое, по его мнению, включает в себя непере译имое ни на какую иную культуру и непонятное никакой иной культуре понятие, выражаемое словом *милое*: «Светлана представляет тот вид красоты

⁵⁴ Шевырев С. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитин. 1853. № 2. Кн. 2. С. 84.

⁵⁵ Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975. С. 40.

в русской поэзии, для которой нет выражения ни в какой немецкой эстетике, а есть в русском языке: это наше родное *милое*, принявшее светлый образ... Для Жуковского *милое* совершилось воочию в его «Светлане»⁵⁶ (Курсив С. П. Шевырева. — *Е. Д.*).

«Философия смирения и покорности <...>, — замечает Р. В. Губарева, — в особенности сказала на трактовке характера главной героини баллады — Светлане, которая, по замыслу Жуковского, должна была стать воплощением национального начала»⁵⁷. Молчаливость, кротость и грусть показаны как достоинство — как наиболее характерные и ценные качества русской девушки. Теми же чертами наделяет и Пушкин свою Татьяну, устами Ленского сравнивающий ее со Светланой: «Скажи: которая Татьяна? / — Да та, которая грустна / И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна». И не удивительно, что Онегин сразу же отдает предпочтение Татьяне, столь похожей в первых главах на героиню Жуковского: «*Неужто ты влюблен в другую?*» / «*А что?*» — «*Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт...*».

Аналогии между образом Светланы Жуковского и образами похожих на нее девушек — персонажей литературных произведений — проводились неоднократно. Е. П. Ростопчина в «дорожной думе» «Огонь в светлице» (1840) пишет: «*И я увижу: там сидит, / Склонившись темной головою / Над тонкой прядью кружевной, / С румянцем пламенных ланит, / И с светло-русою косою / Краса-девица! И она, / Как незабвенная Светлана, / Под простотою сарафана / Свежа и прелести полна*»⁵⁸. А. С. Панов, автор детективной повести «Три суда, или Убийство во время бала» (1876), так характеризует двух своих прямо противоположных по характеру героинь: «*Если Анну Дмитриевну прозвали Тамарой, то Елену Владимировну следовало бы назвать Светланой. Скромная, ясная, непорочная, Русланова менее Бобровой была способна зажечь страсти, но производила какое-то умиротворяющее, целительное действие на душу. Это был воплотившийся чистый ангел, приносивший на землю мир и поселявший в “человецех благоволение”*»⁵⁹.

Отношение поэта к своей героине, идеализация ее, сочувствие ей (сопереживание с ней) и заинтересованность в ее судьбе, а также финал баллады, в котором поэт обращается к ней напрямую («*О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!*») как бы оживляют литературный образ, создают иллюзию его подлинности.

⁵⁶ Шевырев С. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. С. 117.

⁵⁷ Губарева Р. В. «Светлана» В. А. Жуковского (Из истории русской баллады). С. 195.

⁵⁸ Ростопчина Е. П. Талисман. М., 1987. С. 72—74.

⁵⁹ Старый русский детектив. Житомир, 1993. С. 86.

И действительно, в самом конце баллада незаметно переключается в другой жанр — жанр дружеского послания, адресатом которого была Сашенька Протасова, племянница, крестница и любимица поэта. Вскоре после создания «Светланы» и как бы в дополнение к финальным ее строкам Жуковский пишет другое послание к тому же самому адресату и на ту же самую тему — тему судьбы: *«Хочешь видеть жребий свой / В зеркале, Светлана? / Ты спросись с своей душой! / Скажет без обмана / Что тебе здесь суждено!»*⁶⁰. Светлана — героиня баллады — слилась с той, которой эта баллада была посвящена и которой она была адресована: с существующей вживе девушкой Сашенькой Протасовой. Рамки художественного текста оказались разорванными, и героиня вышла в жизнь (или живая девушка вошла в литературный текст?). Пушкин в аналогичном «разрыве текста», совершенном в «Евгении Онегине»⁶¹, следовал за Жуковским — здесь он ученик своего «побежденного учителя».

Е. А. Маймин отмечает, что баллада «Светлана» сделалась особо значимым фактом в жизни самого Жуковского. Он «не только помнит о Светлане, но и воспринимает ее словно бы реально, посвящает ей стихи, ведет с ней дружеские задумчивые беседы»⁶²: *«Милый друг, в душе твоей, / Непорочной, ясной, / С восхищеньем вижу я, / Что сходна судьба твоя / С сей душой прекрасной!»*⁶³.

По всей видимости, этот факт отождествления автором героини баллады и реальной девушки и способствовал преодолению героиней границ литературного текста, из которого она «выходит», слившись с образом Сашеньки Протасовой, получившей в результате этого свое второе имя — *Светлана*. Александра Протасова (Воейкова) как бы реализовала судьбу героини баллады, продолжила ее жизнь, которая, вопреки пророчествам (даже заклинаниям!) поэта (*«Будет жизнь твоя светла...»*), оказалась недолгой, тяжелой и печальной. Однако не сломленная невзгодами, она до конца сохранила «светоточивость» души, оставаясь Светланой и для самого Жуковского, и для своих родных и близких, и для литераторов и поэтов, посвящавших ей стихи, восхищавшихся ею и преклонявшихся перед ней.

«...Баллада, — отмечает А. Немзер, — сформирует ее облик и тип поведения; высокую легенду получит она взамен земного счастья.

⁶⁰ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1956. С. 137.

⁶¹ См.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975. С. 80.

⁶² Маймин Е. А. О русском романтизме. С. 39.

⁶³ Жуковский В. А. Стихотворения. С. 137.

Для многих и многих дворянских девушек», героиня баллады будет «меняющим идеалом, образцом для подражания»⁶⁴.

По мере вхождения баллады в общественную жизнь границы текста оказались размытыми. Сюжет замкнулся на образе, образ вышел из текста, как портрет из рамы, и зажил своей жизнью: судьбой Сашеньки Протасовой, судьбами гадающих девушек и героинь повестей и рассказов — всех тех, для кого Светлана становится образцом. В этом процессе постепенно терялся сам текст: он растаскивался на цитаты и эпиграфы, утрачивал строфы, превращаясь в песню, в романс, в детское стихотворение и в конце концов свернулся в эмблематичный образ героини в позе гадальщицы.

III

Известность баллады Жуковского, обаяние созданного в ней образа, а также исключительно удачно выбранное имя героини привели к тому, что имя это постепенно стало завоевывать в русской культуре свое место. Присвоенное Жуковскому в кругу арзамасцев, закрепившееся за А. А. Воейковой, имя *Светлана* начинает использоваться в других литературных произведениях — как в народных, так и в авторских. Появляются вовсе не связанные сюжетно с балладой Жуковского литературные и драматические произведения, оперы и балеты, героиням которых присваивается имя *Светлана*.

В 1833 г. А. Мейснер пишет стихотворение «Светлане», где имя адресата используется как условное имя возлюбленной поэта: «*День погаснул, и Диана / Золотит эфира синь; / Подойди ко мне, Светлана, / И объятия раскинь...*»⁶⁵.

В 1886 г. композитор Н. С. Кленовский сочиняет музыку к балету «Светлана, славянская княжна»⁶⁶. Царевна по имени *Светлана* действует и в «Сказке о царе Берендее», драматическая версия которой инсценировалась в женских гимназиях⁶⁷. В 1856 г. вышло первое издание лубочной «Сказки о Иване-богатыре, о прекрасной супруге его Светлане», принадлежащее писателю-лубочнику Ф. М. Исаеву. Этот текст является трансформацией сюжета о чудесной жене, известного

⁶⁴ Немзер А. «Сии чудесные виденья...». С. 166—167.

⁶⁵ Мейснер А. Стихотворения. М., 1836. С. 114—115.

⁶⁶ Либретто см.: Богданов А. Н. Светлана, славянская княжна: Балет в 4-х действиях. М., 1886.

⁶⁷ См.: Розанова Н. В. Из моих воспоминаний // Литературоведческий журнал. 2000. № 12/14. Ч. 2. С. 92—93.

в русской народной сказочной традиции по сказке «Царевна-лягушка». Здесь образ жены-лягушки заменен женой-старухой, в которую превратил красавицу Светлану злой волшебник Карачун. Во всех шести редакциях этой лубочной сказки за героиней сохраняется имя *Светлана*. Последняя — Сытинская — редакция появилась в 1897 г.⁶⁸

В начале XX в. название «Светлана» было присвоено ряду сборников песен⁶⁹. Выбор названия не случаен и достаточно показателен для начала XX в. с его интересом к русской старине и народной культуре. Все они открываются первыми двумя строфами из баллады Жуковского, ставшими народной песней еще в 1830-е гг. Анонимность включенных в сборники отрывков из баллады свидетельствует о вполне органичном ее вхождении в массовую культуру.

С середины XIX в. расширяется диапазон явлений и объектов, названных *Светланой*. Уже в 1850-х гг. воды Атлантики бороздит винтовое судно, паровой фрегат Балтийского флота «Светлана»⁷⁰. В 1896 г. на воду был спущен бронепалубный крейсер I ранга «Светлана», один из «активных участников» Русско-японской войны, затопленный 28 мая 1905 г. во время Цусимского боя⁷¹. В 1913 г. в Кронштадте в его честь был заложен еще крейсер с тем же названием, строительство которого не было завершено из-за начавшейся войны. В 1902 г. в Сочи открывается пансионат «Светлана», функционирующий под тем же названием как санаторий и в настоящее время. Это было первое заведение в Сочи, начавшее принимать отдыхающих и превратившее его в город-курорт⁷². Еще более значимое для имени *Светлана* событие произошло в 1913 г., когда оно было присвоено промышленному предприятию, выпускающему электрические лампочки — до сих пор существующему в Петербурге, Объединению электронного приборостроения «Светлана». С этого времени имя *Светлана* впервые оказалось связанным с «электрической» тематикой, получив дополнительный и важный для его будущей судьбы смысл.

⁶⁸ См.: *Корепова К. Е.* Русская лубочная сказка. Н. Новгород, 1999. С. 111—130.

⁶⁹ См.: *Светлана: Новейший сборник песен.* М., 1908; по меньшей мере трижды (в 1911, 1914 и 1915 гг.) переиздавался «Сборник новейших песен» «Светлана» в издательстве И. Д. Сытина.

⁷⁰ См.: *Головнин А. В.* Записки. Т. 2. 1850—1861 // РГИА. Ф. 851. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 203, 244; *Веселаго Ф. Ф.* Список военных судов с 1668 по 1860 год. СПб., 1872. С. 114—115.

⁷¹ См.: *Моисеев С. П.* Список кораблей русского парового и броненосного флота (с 1861 по 1917 г.). М., 1948. С. 76.

⁷² См.: <http://www.ratanews.ru/asp/news.asp?p=622>; *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 76.

Приведенные примеры показывают, что сразу же после создания Жуковским баллады «Светлана» имя ее героини стало уверенно завоевывать русское ономастическое пространство. Однако как имя собственное *Светлана* в течение долгого времени не было легитимным (узаконенным): официально называть девочек Светланами было нельзя. Поэтому к области беллетристики можно отнести рассказ о присвоении в 1913 г. имени «Светлана» промышленному предприятию. Якобы его основатели долго думали над названием, и в конце концов все сошлись на «Светлане»: по их мнению, сочетание слова «свет» и «красивого женского имени» как нельзя более подходило к названию предприятия, выпускающего электрические лампы⁷³. В такой же мере неправдоподобен эпизод из вышедшей в 1957 г. книги Г. Крылова «Подвиг “Светланы”», посвященный гибели крейсера. Здесь смертельно раненый матрос просит сослуживца написать письмо его невесте Светлане, живущей в Белоруссии. Факт маловероятный, но весьма показательный для восприятия имени *Светлана* в период полного его освоения⁷⁴.

Отсутствующее в православных святцах (а значит — нехристианское) имя *Светлана*, действительно, начинает изредка встречаться в русском именнике (но не в святцах!) на рубеже XIX—XX вв. Несмотря на обилие в православных святцах «светоизлучающих» имен (*Фотина/Фотинья, Фаина, Лукина*), в обществе возникла потребность в имени, где бы семантика слова *свет* была прозрачной и понятной. Имя *Светлана* в этом отношении оказалось исключительно удачным, и не удивительно, что у родителей возникало желание называть им своих дочерей. Однако удовлетворить это желание было не так уж просто: священники отказывались крестить девочек *Светланами*. Взамен предлагался греческий дуплет *Фотина/Фотиния* (от греческого *φῶτος* — *свет*), который не вызывал никакого энтузиазма. Имя *Фетинья* (русский вариант *Фотины*) давно уже воспринималось как устаревшее и «простонародное». Кроме того, имя это еще с XVIII в. давалось комическим женским персонажам «низкого» происхождения, как, например, служанка Фетинья из анонимной комедии «Игрище на святках» (СПб., 1774). Да и в крестьянской среде оно вышло из употребления уже к началу XIX в. В. А. Никонов, изучавший русские женские имена XVIII в., зафиксировал всего лишь одну *Фетинью*⁷⁵.

⁷³ См.: «Светлана»: История Ленинградского объединения электронного приборостроения. Л., 1986. С. 15.

⁷⁴ См.: Крылов Г. Подвиг «Светланы»: Исторический очерк. Пенза, 1957. С. 58.

⁷⁵ См.: Никонов В. А. Женские имена в России XVIII века // Этнография имен. М., 1971. С. 124.

Таким образом, несмотря на все возрастающее пристрастие к имени *Светлана*, называть им новорожденных девочек почти никогда не удавалось. Обращения к церковным властям с просьбой о разрешении крестить «народившегося младенца женского пола *Светланой*» не удовлетворялись. В 1912 г. журнал «Церковный вестник», обсуждая проблемы из области церковно-приходской практики, специально остановился на вопросе, «может ли быть наречено имя Светлана?», и писал по этому поводу: «В 1900 г. в Св. Синод дважды поступали от просителей ходатайства о разрешении наименовать дочерей просителей по имени “Светлана”, но Св. Синод не нашел оснований к удовлетворению означенных ходатайств, так как имени Светлана в православных святцах нет»⁷⁶.

Родителям приходилось смиряться, отказываясь от своих намерений или же пользоваться полубившимся именем как домашним и неофициальным. В качестве примера можно привести баронессу Светлану Николаевну Вревскую (урожд. Лопухину), о встрече с которой в 1902 г. рассказывает Б. П. Модзалевский⁷⁷. *Светочкой* в одном из рассказов, написанных во второй половине 1880-х гг., называет свою маленькую героиню В. П. Желиховская. Может быть, она тоже *Светлана*, а может быть, это просто ласкательное домашнее имя⁷⁸. В 1911 г. у лингвиста С. И. Карцевского родилась дочь, которую звали Светланой. Под каким именем она была крещена, неизвестно, но ее младший брат Игорь в состоявшейся недавно личной беседе сообщил, что у его сестры было какое-то второе имя⁷⁹. Ф. Ф. Синецыну, родившуюся в Коктебеле в 1920 г. в доме ее деда-священника, крестили Фаиной, в то время как «в школе и дома звали только Светланой»⁸⁰.

Лишь после Октябрьской революции, когда диктат святцев был поколеблен, а неверующими полностью отвергнут (что породило в русском обществе небывалую имятворческую инициативу), имя *Светлана* стало присваиваться девочкам, так сказать, на «законных» основаниях: запись ребенка в ЗАГСах под этим именем, разумеется, не воспрещалась. После революционного время, таким образом, не «открыло» это имя, а лишь закрепило, «узаконило» его в качестве личного имени собственного.

⁷⁶ В области церковно-приходской практики // Церковный вестник. 1912. № 9. Стлб. 292.

⁷⁷ Модзалевский Б. П. Поездка в село Тригорское в 1902 г. // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1903. Вып. 1. С. 5, 7.

⁷⁸ Желиховская В. П. Светочкин сон // Желиховская В. П. Звездочки. СПб., 1902.

⁷⁹ За информацию благодарю Хенрика Барана.

⁸⁰ Синецына Ф. «Подлежу уничтожению как класс»: История о «раскулачивании» Максимилиана Волошина // Родина. 1995. № 2. С. 58.

IV

Антропонимический взрыв, который произошел в России после 1917 г., значительно увеличил количество употребительных имен за счет различного рода экзотики — иностранных, выдуманных, древнерусских и псевдодревнерусских имен⁸¹. Большинство имен, появившихся в результате антропонимического эксперимента 1920—30-х гг. (некоторые из которых носили курьезный характер), вскоре вышло из употребления, с некоторыми общество более или менее свыклось, и лишь несколько из них, прочно закрепившись в русском именнике, стали восприниматься как вполне обычные имена. Среди последних, принятых и вполне освоенных, первое место принадлежит *Светлане*. В. А. Никонов пишет по этому поводу: «Из “новых” имен довоенных лет вошли в современный именник очень немногие. Некоторые оказались удачными и так прижились, что теперь неощутима разнородность между греческим именем *Татьяна* и новым, вошедшим в послереволюционные годы именем *Светлана*»⁸².

Приобретение в первые послереволюционные годы чувства «антропонимической свободы», освобождение от диктата святцев, сдерживавших имятворческую инициативу, пришлось на то время, когда баллада «Светлана» была еще «на слуху» молодых родителей, отчего имя ее героини и попало в список новых имен. На первых порах росту общественных симпатий к этому имени способствовали не только память о балладе Жуковского, но и его несомненная благозвучность, соответствие модели других русских женских имен на *-на* (*Татьяна, Елена, Ирина*), а также соотнесенность со словами *свет, светлый*, несущими в себе положительную смысловую и эмоциональную окраску.

В дальнейшем утверждению имени *Светлана* способствовал ряд факторов общественного характера. В условиях социалистической действительности произошло частичное переосмысление этого имени — оно получило дополнительную, «советскую», окраску, согласуясь с новой символикой понятия *светлый* и ассоциируясь с новыми спектрами значений слова *свет* (*свет коммунизма, светлый путь, светлое будущее* и пр.), что, соответствуя романтическим настроениям времени, безусловно импонировало молодым родителям. «Какие прекрасные родители: называете ребенка таким новым, современным именем», — как сказали в ЗАГСе родителям одной из Светлан, родившейся в 1928 г.

⁸¹ См.: Горбаневский М. В. В мире имен и названий. М., 1987. С. 152.

⁸² Никонов В. А. Имя и общество. С. 79.

Специалисты по русской антропонимике, характеризуя антропонимическую картину послереволюционного времени, относят *Светлану* к категории «очень редких» имен. Однако оно обнаруживало в то время явную тенденцию к росту, постепенно превращаясь в одно из любимых имен как культурной, так и партийной советской элиты: в 1920 г. дочь *Светлана* родилась у знаменитого тенора Л. В. Собинова⁸³, в 1923 г. дочь *Светлана* родилась у Н. И. Бухарина, в 1924 г. (или 1925) тем же именем была названа дочь известного советского военачальника М. Н. Тухачевского. Одной из Светлан послереволюционного поколения суждено было сыграть в истории этого имени особую роль.

V

28 февраля 1926 г. дочь *Светлана* родилась у И. В. Сталина. Это был третий ребенок Сталина. В 1907 г. у его первой жены Екатерины Сванидзе родился сын, названный *Яковом*; в 1921 г. вторая жена Сталина Надежда Аллилуева родила ему сына *Василия*. Сыновьям, как видим, были даны традиционные христианские имена. *Светлана* выпадает из этого ряда.

У кого и как возникла мысль из всего репертуара женских имен выбрать для новорожденной весьма экзотическое в то время имя, неизвестно. Сама Светлана Аллилуева (Сталина) в книгах, написанных ею в 1960—1980-х гг., относясь, по-видимому, к своему имени как к совершенно ординарному, по этому поводу ничего не пишет. Предположения на этот счет высказал М. Вайскопф в недавно вышедшей книге «Писатель Сталин». Обсуждая проблему «кавказского субстрата» в личности Сталина, М. Вайскопф сближает имя дочери Сталина с его псевдонимом, с одной стороны, и с кавказской мифологией — с другой. В представлении Сталина имя *Светлана* связывалось, по мнению М. Вайскопфа, с именем матери героя нартовского эпоса *Сослана* или *Сосырко* (в переводе — *Стального*, откуда, как он считает, происходит и псевдоним Сталина). Мать этого Сослана, *Сатбна* — мудрая вещунья, чародейка и отравительница, родившаяся из трупа женщины, оскверненной небожителем. Таким образом, Сталин дает своей дочери имя (а М. Вайскопф не сомневается в том, что это был выбор Сталина), «напоминающее о матери эпического Сослана — светозарной Сатбне...»⁸⁴. Когда Светлана была ребенком (до гибели матери

⁸³ Судя по всему, Светлана Собинова была крещена как *Лукия* (*Лукерья*): К. И. Чуковский 19 (6) июля, в день св. Лукии, присутствовал на ее именинах в Сестрорецке (см.: Чуковский К. Дневник. 1901—1929. М., 1991. С. 280).

⁸⁴ Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2001. С. 195—196.

в 1932 г.), Сталин, как отмечает М. Вайскопф, «с совершенно избыточным постоянством, обыгрывает ее зловещее детское прозвище»⁸⁵: в письмах к жене (также уроженке Кавказа), упоминая о дочери, он «почти всегда называет ее *Сатанка*». Когда жены не стало, Сталин изменяет *Сатанку* на *Сетанку*, якобы для того, чтобы «избежать обидных и непонятных для девочки коннотаций»⁸⁶.

Представляется сомнительным, что, выбирая имя для дочери, Сталин не только вспомнил нартовский эпос, но восстановил в своем сознании имена его героев и их мифологические функции — и все это только для того, чтобы назвать дочь именем, ассоциирующимся с матерью Сослана, то есть с его собственным именем-псевдонимом. Думается, что дело обстояло проще. Сама Светлана пишет по этому поводу: «Называл он меня (лет до шестнадцати, наверное) “Сетанка” — это я так себя называла, когда я была маленькая»⁸⁷. В результате возникло домашнее имя — *Сатанка/Сятанка/Сетанка* (а по моим наблюдениям, все три варианта встречаются в семейном языке без какой бы то ни было системы), что вполне соответствует ассимиляционным закономерностям детского языка. Девочку ласково называли *Светланкой*, и потому она стала звать себя *Сятанкой/Сетанкой*, и это ее самоназвание было усвоено старшими. В письме к Сталину от 21 сентября 1931 г. Надежда Аллилуева пишет: «Направляю тебе “семейную корреспонденцию”. Светланино письмо с переводом, т. к. ты вряд ли разберешь все те важные обстоятельства, о которых она пишет». В этом письме рукою самой Светланы сделана подпись: «Твоя Сятанка»⁸⁸.

Эффектная концепция М. Вайскопфа представляется надуманной и (в данном случае) без особой нужды демонизирующей образ ее отца. Кроме того, эта концепция не учитывает специфики имени *Светлана* в 1920-х гг., о чем говорилось выше. И наконец, есть основания усомниться в том, что имя *Светлана* было выбрано самим Сталиным.

Надежда Аллилуева родила дочь в Ленинграде, куда она приехала к родителям за несколько месяцев до родов и вернулась в Москву, когда девочке было около трех месяцев. Б. Бажанов, бывший с 1923 по 1928 г. секретарем Сталина, много общавшийся с его женой и «даже несколько подружившийся» с ней, вспоминает: «Через некоторое время Надя исчезла, как потом оказалось, отправилась проводить последние месяцы своей новой беременности к родителям в Ленинград. Ког-

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 196.

⁸⁷ Аллилуева С. И. Двадцать писем к другу. СПб., 1994. С. 78.

⁸⁸ Надежде Сергеевне Аллилуевой лично от Сталина (Переписка 1928—1931 годов) // Родина. 1992. № 10. С. 56—57.

да она вернулась и я ее увидел, она мне сказала: “Вот, полюбуйтеесь моим шедевром”. Шедевр у было месяца три, он был сморщенным комочком. Это была Светлана...»⁸⁹.

Отъезд беременной Надежды Аллилуевой в Ленинград удивления не вызывает: женщины нередко едут рожать в родительский дом. Однако встает вопрос, почему она поступила так при рождении своего второго ребенка, в то время как первый (Василий) был рожден ею в Москве? Не стала ли причиной ее отъезда очередная размолвка с мужем, с которым к середине 1920-х гг. отношения становятся все более и более напряженными? Дополнением к сведениям о рождении Светланы в Ленинграде является фрагмент из ее первой книги «Двадцать писем к другу» (1963), где сообщается: «Мамина сестра, Анна Сергеевна говорила мне не так давно, что в последние годы своей жизни маме все чаще приходило в голову — уйти от отца <...>. Как-то еще в 1926 году, когда мне было полгода, родители рассорились, и мама, забрав меня, брата и няню, уехала в Ленинград к бабушке, чтобы больше не возвращаться»⁹⁰. Некоторые детали этого инцидента были получены Светланой от ее няни: «Няня моя рассказывала мне, что отец позвонил из Москвы и хотел приехать “мирииться” и забрать всех домой. Но мама ответила в телефон, не без злого остроумия: “Зачем тебе ехать, это будет слишком дорого стоить государству! Я приеду сама”. И все возвратились домой...»⁹¹.

Тем самым получается, что либо Надежда Аллилуева на протяжении одного года уезжала к родителям дважды (причем на достаточно продолжительный срок), либо по прошествии тридцати лет (когда и состоялся у Светланы разговор с теткой об этом событии) время ссоры между Сталиным и Надеждой, приведшей к ее отъезду, сместилось в сознании рассказчицы на несколько месяцев. Так или иначе, но можно с определенной степенью достоверности утверждать, что, рожая дочь, Надежда Аллилуева была в ссоре со своим мужем. Этот факт, на мой взгляд, делает правдоподобной версию о том, что имя для новорожденной выбиралось в его отсутствие и без его участия. В написанном еще из Ленинграда письме, адресованном матери Сталина и датированном 14 апреля 1926 г. (то есть через полтора месяца после рождения дочери), Надежда Аллилуева уже пишет о ней как о *Светлане*: «Дорогая мама Кэтэ! <...> Недавно я родила вам внучку, очень хорошую девочку, которую зовут Светланой»⁹².

⁸⁹ *Бажанов Б.* Воспоминания бывшего секретаря Сталина. М., 1997. С. 116—117.

⁹⁰ *Аллилуева С. И.* Указ. соч. С. 83; см. также: *Такер Р.* Сталин. Путь к власти 1879—1929. История и личность. М., 1991. С. 395—396.

⁹¹ *Аллилуева С. И.* Указ. соч. С. 83.

⁹² Цит. по: *Самсонова В.* Дочь Сталина. М.; Смоленск, 1998. С. 35.

Вполне возможно, что, будучи личностью вполне независимой и твердой, вопрос о наречении дочери она решила сама или же со своими родителями. На выбор имени новорожденной могло повлиять и имя дочери Бухарина, с семьей которого в 1920-х — начале 1930-х гг. были близки как Сталин, так и его жена.

Не исключено, однако, что в процессе наречения внучки принимал участие и дед Светланы С. Я. Аллилуев. После долгих лет работы на разных железнодорожных предприятиях России, С. Я. Аллилуев в 1907 г. приезжает в Петербург, где начинает служить на должности инженера-электрика в «Обществе электрического освещения 1886 года», до конца жизни оказавшись связанным с электротехнической промышленностью и строительством электростанций. Профессиональная деятельность деда Светланы, казалось бы, не имеющая никакого отношения к выбору имени внучки, именно в 1920-е гг. могла оказаться в этом вопросе решающим фактором. В эпоху реализации плана ГОЭЛРО по электрификации страны имя *Светлана* приобрело коннотации, вовсе не присущие ему ранее. Производное от корня «свет», это имя «впитывающая» в себя оттенки, отражающие дух времени, стало ассоциироваться не только с понятиями *светлый путь*, *свет коммунизма* и т. п., но и с понятием *электрический свет*. Связь имени *Светлана* с «электрической» семантикой начала возникать еще в дореволюционные годы: как уже говорилось, «Светланой» было названо Отделение электрических ламп. Это предприятие производило световые лампы накаливания, откуда возникла вошедшая в употребление аббревиатура *свет-ла-на*. В результате 1920-е и 1930-е гг. *светланой* стали называть электрическую лампочку⁹³. (Вспомним пастернаковское: «две женщины, как отблеск ламп “Светлана”, горят и светят среди его тягот».)

Внедрение в производство и быт электрической энергии буквально «электрифицировало» эпоху. Не захотел ли С. Я. Аллилуев, старый партиец и атеист (а потому, конечно, не озабоченный проблемой крещения внучки и наречения ее по святам), назвать ее именем, связанным с «электрической» символикой?

Тот факт, что дочь «гения всех времен и народов», «великого Сталина» звалась *Светланой*, не мог не сыграть роли в дальнейшей судьбе этого имени. Примеру Сталина последовал ряд других руководителей и деятелей советского государства, писателей, работников «культурного фронта» и рядовых граждан. Во второй половине 1920-х гг. дочери Светланы рождаются у писателя М. А. Шолохова (1926), у ближайшего сподвижника Сталина В. М. Молотова (1929), у молодого драматурга А. Н. Афиногенова (1929), у генерального конструктора

⁹³ См., например: База курносых. Пионеры о себе. Иркутск, 1934. С. 33—35.

Артема Ивановича Микояна (брата Анастаса Ивановича) и др. К началу 1930-х гг. имя дочери Сталина стало известно широким кругам советского общества. Не только на ее отца, но и на нее, стоящую на трибуне девочку, ежегодно 7 ноября и 1 мая были устремлены глаза ликующих демонстрантов⁹⁴.

3 августа 1935 г. в «Правде» была воспроизведена фотография «Товарищ Сталин с дочерью Светланой». Так имя *Светлана* начало ассоциироваться со Сталиным, а образ Светланы Сталиной превращался в один из символов времени. Все это, конечно, не могло не способствовать возрастанию моды на имя *Светлана*. В результате возникла его связь с другими «именами идеологического звучания» — *Владилен/Владлен, Вилен, Ленина, Сталина* и тому подобными⁹⁵.

В популяризации имени дочери Сталина сыграл роль и начинающий поэт Сергей Михалков, который 28 февраля 1935 г. (как раз в день рождения Светланы Сталиной) опубликовал в газете «Известия» «колыбельную» под названием «Светлана»: *«Я тебя будить не стану: / Ты до утренней зари / В темной комнате, Светлана, / Сны веселые смотри»*⁹⁶. Сам Михалков появление *Светланы* в качестве адресата «колыбельной» мотивирует желанием завоевать симпатию своей однокурсницы по Литинституту, носящей это имя. «Мог ли я подумать, — восклицает он, — что в моей судьбе такую роль сыграет случайное совпадение имен моей знакомой девушки и любимой дочери “вождя народов”?!»⁹⁷. Это «случайное совпадение», действительно, сыграло в судьбе автора «Дяди Степы» решающую роль, раз и навсегда обеспечив ему расположение «отца всех народов». Рассказывая эту историю, Сергей Владимирович явно не учел того факта, что адресат его «колыбельной», «однокурсница по Литинституту» должна бы была родиться еще до революции, а потому (как уже говорилось) имела слишком мало шансов быть названной *Светланой*. Поступок Михалкова, как откровенно карьерный, получил освещение в ряде «непридуманных анекдотов» о Сталине⁹⁸.

«Предполагаю, что много поколений детей нашей страны читало и знает это стихотворение», — простодушно пишет Михалков⁹⁹. И

⁹⁴ Васильева Л. Н. Дети Кремля. М., 1996. С. 171.

⁹⁵ См.: Бондалетов В. Д. Русский именной, его состав, стилистическая структура и особенности изменений // Ономастика и норма. М., 1976. С. 38.

⁹⁶ Михалков С. В. Светлана // Известия. 1935. № 151. 28 февр. С. 3.

⁹⁷ Михалков С. В. От и до... М., 1998. С. 57.

⁹⁸ См.: Жовтис А. Невыдуманные анекдоты: Из советского прошлого. М., 1995. С. 18—19; Борев Ю. Сталиниада. Рига, 1990. С. 91.

⁹⁹ Михалков С. В. От и до... С. 56.

он прав: колыбельная «Светлана» перепечатывалась многократно (каждый раз беспрепятственно получая на это разрешение Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром¹⁰⁰), популяризируя как дочь Сталина, так и ее имя, частотность употребления которого в 1930-е гг. неуклонно растет. Подобно тому, как в XVIII в. именник дворянок отражал рост имен, носителями которых были царицы¹⁰¹, так в сталинскую эпоху явную тенденцию к росту обнаружилось имя *Светлана*. Мои информанты старшего поколения, родившиеся в промежутке с 1930-х по начало 1950-х гг., не раз со смущением признавались, что они были названы в честь дочери Сталина.

О роли Жуковского в судьбе этого имени было забыто. Однако память об этом сохранили русские эмигранты первой волны. Когда в 1960-е гг. как в советской, так и в зарубежной печати поднялся шум по поводу «невозвращения» Светланы Сталиной (к тому времени ставшей Аллилуевой), ее имя вдруг оживило образ героини Жуковского. В ноябре 1967 г. в парижском журнале «Возрождение» было напечатано письмо в редакцию Ольги Керенской, выразившей свое возмущение по поводу того, что на обложке одного из номеров этого журнала воспроизведена фотография Светланы Аллилуевой и что в передовой статье о ней говорится как о «воплощении всего русского многострадания и героине». Автор письма видит в этом «моральное оскорбление всему русскому народу»¹⁰². Через номер в том же журнале публикуется заметка Марины Старицкой, выступившей на защиту Светланы Аллилуевой. Старицкая пишет, что впервые она услышала о Светлане в связи с распространившимся слухом о ее заступничестве перед Сталиным за Ахматову (из-за чего якобы Ахматова и не была репрессирована): «Так я узнала, что у Сталина есть дочь с *нежным именем из Жуковского “Светлана”*» (Курсив мой. — *Е. Д.*)¹⁰³.

Так через полтора столетия после создания Жуковским баллады «Светлана» были сближены, слившись в единый образ, две Светланы — «милое создание» знаменитого «балладника» и дочь «вождя всех времен и народов», давшие — каждая по-своему — толчок к утверждению имени *Светлана*.

¹⁰⁰ См., например: Репертуарный бюллетень. М., 1940. № 3. С. 17.

¹⁰¹ См.: Никонов В. А. Женские имена в России в XVIII веке. С. 134.

¹⁰² Керенская О. Письмо в редакцию // Возрождение (Париж). 1967. № 191. Ноябрь. С. 127.

¹⁰³ Старицкая М. Еще о Светлане // Возрождение (Париж). 1968. № 193. Январь. С. 125.

VI

В 1930-е гг. частота наречения девочек Светланами начинает скапливаться и на литературном именнике. Появляются произведения, героям которых присваивается это имя. Одним из них стала повесть А. Гайдара «Голубая чашка» (1935). Поэтика имен персонажей у Гайдара очень интересна и заслуживает особого внимания. Для него «каждое имя <...> несло определенный образ»¹⁰⁴. Сын его, названный нестандартным для русской культуры именем *Тимур*, писал об отце: «Да и вообще он любил необычные имена. Вспомним хотя бы солдата Бумбараша, мальчишку, которого звали Иртыш, славных ребяташек Чука и Гека...»¹⁰⁵. Очаровательную героиню своего любимого произведения — повести «Голубая чашка» — Гайдар назвал *Светланой*.

В данном случае имя героини повести вовсе не было связано со Светланой Сталиной. Так звали одну из дочерей близкого друга Гайдара писательницы А. Я. Трофимовой. Дочкам Трофимовой, родившимся в середине 1920-х гг., были даны характерные для эпохи «антропонимического взрыва» имена: Эра и Светлана. Гайдар, любивший детей и умевший с ними ладить, привязался к ним и особенно к рыжеволосой Светлане, ставшей прототипом героини «Голубой чашки». В первоначальных вариантах вместо девочки Светланы действовал мальчик Димка. Неожиданно для самого писателя сюжет изменился, «и Димку пришлось убрать. Вместо него <...> приколачивала с отцом вертушку, пряталась от Маруси и мечтала о путешествии рыженькая Светлана, по странному совпадению сильно похожая на ту, что носилась под окнами рядом <...>. Он даже обрадовался, что в новой вещи у него появится Светланка, в которой он не чаял души...»¹⁰⁶.

Светлое и одновременно элегическое настроение, создаваемое этой повестью, поддерживается не только пронизывающей его цветовой и световой гаммой, но и именем его шестилетней героини — рыжеволосой девочки с сияющими голубыми глазами, наделенной светлым характером и чувством справедливости, которую рассказчик зовет *Светланой* или *Светланкой*.

Совершенно иную роль играет имя *Светлана* в романе П. Романова «Светлана» (1934). Здесь оно служит основным сюжетным стержнем всего произведения. Герой романа — художник, вдохновленный идеями социалистического искусства и формулой социалистического

¹⁰⁴ Камов Б. Обыкновенная биография (Аркадий Гайдар). М., 1971. С. 285.

¹⁰⁵ Гайдар Т. Голиков Аркадий: Документы. Воспоминания. Размышления. М., 1988. С. 158.

¹⁰⁶ Камов Б. Обыкновенная биография (Аркадий Гайдар). С. 286.

реализма, — задумывает написать картину, отражающую строительство новой жизни. В процессе созревания этого замысла он увлекается девушкой *Светланой*, имя которой поражает и восхищает его: «Нет, все-таки какое имя у девушки! <...> Кто это придумал такое имя? — думает он. — Она положительно должна быть благодарна за него своим родителям». «Мне кажется, — признается он самой Светлане, — что если бы у тебя было другое имя, может быть, ничего бы и не было». О своих планах написать картину, воплощающую в себе «новое время», он рассказывает девушке: «...картина будет грандиозная, в ней будешь запечатлена ты, в меховой шапке и в сапогах, где-то в Сибири, в дебрях тайги, или среди камней пустыни. И там же будет выситься гигантское сооружение». Изображенная на фоне этого «гигантского сооружения» девушка Светлана должна, по замыслу, символизировать собой свет новостройки¹⁰⁷.

В этом произведении впервые прослеживается связь между именем *Светлана* и пафосом строительства новой жизни, что впоследствии не раз проявится в советском искусстве: имя *Светлана* будет формировать и определять образ героини нового времени. Не удивительно поэтому, что о невестке по имени *Светлана* мечтает Софья Петровна в одноименной повести Л. К. Чуковской (1940), женщина, «ослепленная верой»¹⁰⁸ и стремящаяся «вписаться в новую эпоху»¹⁰⁹.

На неуклонно возрастающей волне популярности имя *Светлана* начинает использоваться и в театральном искусстве в качестве имени положительной героини нового времени. В 1939 г. композитор Д. Л. Клебанов пишет балет «Светлана», героиня которого, дочь лесничего, живет с отцом неподалеку от восточной границы. Бригадир едущих на новостройку комсомольцев встречается со Светланой, и между ними зарождается любовь. Однако роль Светланы далеко не ограничивается традиционной для балетной героини любовной линией: когда подосланные иностранной разведкой «диверсант» и «шпион» пытаются совершить диверсионный акт, она вступает с ними в борьбу. Столкнувшись с врагами, Светлана проявляет истинное мужество, а затем поджигает родной дом, чтобы привлечь пограничников к месту нахождения шпионов. Так на балетной сцене рождались герои советской эпохи: комсомольский лидер и дочь лесничего, носящая то же самое имя, что и робкая, покорная судьбе героиня Жуковского. В условиях строящегося социализма формируется новый образ имени

¹⁰⁷ Романов П. Светлана: Роман. Рига, 1934. С. 147.

¹⁰⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 3. С. 29.

¹⁰⁹ Чуковская Л. Процесс исключения. М., 1990. С. 23.

Светлана, не только ничем не напоминающий, но и кардинально отличающийся от балладного ¹¹⁰.

Тот факт, что имя *Светлана* было дано героине «бессловесного», невербального, искусства, каковым является балет, тоже показателен. С одной стороны, благодаря своей прозрачной семантической составляющей, оно сохраняло важный для балета условно поэтический ореол, а с другой — проецировалось на активно входившее в моду реальное женское имя.

К концу 1930-х гг. имя *Светлана* превратилось в одно из любимых женских имен. Романтически настроенные молодые родители называли этим именем своих дочерей в надежде на то светлое и прекрасное будущее, которое, как им казалось, ожидало их. Р. Д. Орлова вспоминает, как в 1940 г. ее первый муж Л. Шершер «в стихах, посвященных еще не рожденной дочери» писал: «*Мы Светланой тебя назовем / И выпустим в мир. / Ты прими этот мир / Как подарок от нас. / И по детской привычке / Смотреть, что внутри, / Открой / И посмотри*» ¹¹¹. Призванный в армию в 1940 г., в год рождения дочери, Л. Шершер стал участником Отечественной войны и погиб в полете в 1942 г., когда его дочери Светлане было два года.

Еще об одной родившейся перед самой войной Светлане незадолго до своей гибели в 1943 г. пишет стихотворение ее отец В. М. Чугунов: «*Я друзей обманывать не стану, / Сердце не грубеет на войне: / Часто дочь трехлетняя Светлана / Мысленно является ко мне*» ¹¹².

Превращение литературного имени *Светлана* в реально бытующее происходит в тот период, когда в русском общественном сознании почти утрачивается память как о балладе «Светлана», так и о других произведениях Жуковского. Официозным советским литературоведением Жуковский был отброшен в лагерь «консервативных романтиков», его все реже и реже печатают в массовых изданиях, исключают из школьных программ, и в результате некогда хрестоматийный поэт закрепляется в сознании учащихся как автор надписи на портрете, подаренном Пушкину: «Победителю ученику от побежденного учителя». В результате его знаменитая баллада становится достоянием лишь старшего поколения, учившегося в дореволюционной гимназии, и специалистов по русскому романтизму.

¹¹⁰ О балете «Светлана» см.: *Слонимский Ю.* Советский балет. М.; Л., 1950. С. 360.

¹¹¹ *Орлова Р.* Воспоминания о непрошедшем времени. М., 1993. С. 62.

¹¹² *Чугунов В.* Светлана // Советские поэты, павшие на Великой отечественной войне. М.; Л., 1965. С. 591.

VII

Поколение Светлан, родившихся в конце 1930-х гг., пошло в школу в первые послевоенные годы, и тогда вдруг оказалось, что почти в каждом классе (по преимуществу, городских школ) есть хоть одна Светлана. Частотность этого имени продолжает и дальше активно идти по возрастающей. В 1950-е гг. оно выбивается в первую десятку¹¹³, а в 1960-е достигает пика своей популярности, войдя в первую пятерку самых употребительных женских имен¹¹⁴. Это был поразительный рывок, совершенный новым именем, введенным после революции. Другого такого примера в истории русской антропонимики нет.

Так имя *Светлана* превратилось в обычное, немаркированное имя, отличие которого от традиционных русских имен перестало ощущаться. Имя это настолько органично вошло в жизнь, что у многих создается впечатление, что оно использовалось в качестве реального личного имени всегда. Из опрошенных мною нескольких десятков Светлан, рожденных в послевоенные десятилетия, ни одна не соотнесла (без моей подсказки) свое имя с балладой Жуковского и не засвидетельствовала того факта, что родители назвали ее в честь героини баллады. Гораздо чаще они указывают на колыбельную, которую поет героиня своей кукле в кинофильме «Гусарская баллада» (1962): «*Снова ночь нас разлучает до утра... Сти, моя Светлана, Сти, как я спала*»¹¹⁵. «Гусарская баллада» имела громадный успех, и мамы многих моих информанток называли своих дочерей по адресату этой «Колыбельной».

Окончательное усвоение имени *Светлана* можно связать с появлением сокращенного его варианта *Света*, породившего пренебрежительно-уничижительное и фамильярное *Светка*¹¹⁶. По прошествии

¹¹³ См.: Сулова А. В., Суперанская А. В. О русских именах. Л., 1991. С. 80—81, 87; Бондалетов В. Д. Русская ономастика. М., 1983. С. 159; Он же. Русский именник, его состав, стилистическая структура и особенности изменений // Ономастика и норма. М., 1976. С. 42.

¹¹⁴ См.: Петровский Н. А. Словарь русских имен. М., 1980. С. 196.

¹¹⁵ Гладков А. Давным-давно: Героическая комедия в стихах. М., 1960. С. 69.

¹¹⁶ В 1962 г. Л. Чуковская писала об имени *Светлана*: «...как звучало это имя в десятые годы, я не знаю, быть может, тогда еще и по-жукóвски, а в наше ассоциируется оно не с Жуковским и Пушкиным, а со Сталиным и Молотовым — у того и у другого дочка именуется Светланам. С их легкой (тяжелой!) руки Светлан нынче развелось превеликое множество; что ни девочка — то Светлана (в просторечии Светка)» (Чуковская Л. Записки об Ахматовой. Т. 2. С. 527).

20—30 лет воспоминания о школьных *Светах/Светках* начинают ностальгически всплывать в текстах песен, как, например, в песне конца 1980-х гг., которая входила в репертуар группы «Веселые ребята»: «У Светы Соколовой день рожденья, / Ей сегодня тридцать лет» и далее: «Розовые розы Светке Соколовой, / Светке Соколовой, однокласснице моей, / Розовые розы я дарю ей снова / В память наших школьных дней».

В довоенные годы свойственная русской антропонимической практике тенденция к сокращению полного имени на *Светлане*, как кажется, совсем не сказывалась. Девочек звали *Светланами* либо уменьшительно-ласкательными вариантами — *Светланками/Светланочками*. Отсутствие в те годы сокращенного варианта (или, по крайней мере, исключительно редкое его использование) подтверждается и газетными материалами: «Улыбаются краснощекие, черноглазые и голубоглазые Розы, Вити, *Светланы*, Гены, Лиды, — все здоровые и крепкие», — пишет в 1939 г. корреспондент газеты «Урюпинская правда» в заметке «Счастливое детство»¹¹⁷.

Косвенным свидетельством широты распространения имени *Светлана* на рубеже 1950—1960-х гг. может послужить анекдот, в котором дается ответ на вопрос, почему русские женщины плохо ходят на каблуках: у них «слева — сетка, справа — *Светка*, позади — пьяный Иван, впереди — семилетний план»¹¹⁸. Здесь *Светка* — метонимическое обозначение дочки, равно как «пьяный Иван» — мужа. Время возникновения анекдота датируется безошибочно: директивы по семилетнему плану развития народного хозяйства были утверждены на XXI съезде КПСС, состоявшемся в 1959 г.

Что же касается литературы этого времени, то здесь имя *Светлана* дается обычно образцовым (даже идеальным) героиням. Таковы *Светланы* в повестях для детей и юношества Г. И. Матвеева «Семнадцатилетние» (1954), Н. М. Артюховой «Светлана» (1955), И. Раковской «Школьная парта» (1956) и многих других¹¹⁹. Все эти *Светланы* «школьных» повестей свидетельствуют о восприятии авторами имени *Светлана* как достойном того, чтобы его носителями были героини, заслуживающие всяческого одобрения. «А знаешь, Светлана, — говорит героине один из персонажей повести Н. М. Артюховой, — хоть и черненькая ты — чернее нельзя, а правильно все-таки тебя Светла-

¹¹⁷ Гордеев Ал. Счастливое детство // Урюпинская правда. 1939. № 99. 1 мая. С. 4.

¹¹⁸ За пример сердечно благодарна П. А. Клубкову.

¹¹⁹ См., например: Баруздин С. Большая Светлана. М., 1963; Бахревский В. Светка. М., 1965; Тихая Г. Светланка // Литературный Азербайджан. 1964. № 4. С. 81—82.

ной назвали: подходящее имя»¹²⁰. Поразительна устойчивость «положительных» черт характера этих «литературных» Светлан, которые проявляются в них с раннего детства, как будто бы данное им имя служит гарантией того, что и взрослея, они не только не утратят, но усовершенствуют присущие им черты.

Та же картина вырисовывается и во «взрослой» литературе середины XX в. В рассказе Вс. Н. Иванова «Светланка» (1956)¹²¹ и особенно в романе М. С. Бубеннова «Орлиная степь» (1959) героини *Светланы*, обладающие «твердым, решительным и, возможно, даже самоотверженным» характером¹²², связаны с героической темой освоения целинных и залежных земель, ставшей столь актуальной с середины 1950-х гг. В поэме С. Смирнова «Светлана» (1963), действие которой приурочено к 1950 г., героиня, полюбившая «парня-командира» и едущая к нему в Порт-Артур, куда из-за войны в Корее «дороги нет», преодолевает все стоящие перед ней преграды и добивается своего. Увидев ее на палубе отходящего в Порт-Артур судна, автор не в силах сдержать восхищения: *«И вижу — / черт меня возьми! — / Совсем нечаянно — нежданно, / Что замелькала меж людьми / Она, / та самая Светлана! / <...> / И на борту его — она / Стоит, слегка сутуля плечи, / Стоит, зарей озарена, / Стоит, стремясь / на встречу встрече, / Стоит, / встречая вал волны. / Стоит, готовая для взлета!.. / И на нее наведены стволы всего седьмого флота»*¹²³.

Эти многочисленные Светланы — литературные героини 1950—1960-х гг. — сами творят свою судьбу, преодолевая все возможные и невозможные препятствия. В них нет ни кротости, ни покорности судьбе. Это Светланы-победительницы.

VIII

На рубеже 1960—1970-х гг. в сфере женского имени происходят ощутимые изменения, которые становятся заметными прежде всего в городских и особенно в интеллигентных семьях. Девочек все чаще называют именами, которые в 1940—1960-е гг. воспринимались как устаревшие и «простонародные»: *Екатерина, Анастасия, Анна, Дарья* и ряд других. Вследствие постоянной тенденции к обновлению

¹²⁰ Артюхова Н. Светлана. М., 1955. С. 319.

¹²¹ Иванов Вс. Н. Светлана: Рассказ // Дальний Восток (Хабаровск). 1956. № 4. С. 24—29.

¹²² Бубеннов М. Орлиная степь. М., 1960. С. 11 (Роман-газета. № 9 (213). С. 62).

¹²³ Смирнов С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 2. С. 133—144.

именника интерес к имени *Светлана* постепенно начинает спадать. Продержавшись на необычайной высоте более двух десятилетий, оно сдает свои позиции, оставаясь, впрочем, и в 1970-е гг. еще очень распространенным. Высокая частотность этого имени неизбежно приводила к возникновению ощущения его банальности, «истрепанности» и к утрате присущей ему поэтичности, которая столь остро чувствовалась в годы роста его популярности. Обилие девочек-Светлан вызывало раздражение у самих его носительниц. Мои информантки-Светланы, родившиеся в 1970—1980-е гг., не раз говорили мне, что им не нравится их имя, потому что «вокруг так много Светлан». Другие же признавались в том, что, читая балладу «Светлана», они удивлялись, как Жуковский мог дать своей героине такое «непоэтическое имя». Как это обычно происходит с модными именами, пережив успех в «элитных» кругах, *Светлана* постепенно перемещается на периферию, из больших городов в провинцию, приобретая статус имени с «простонародным привкусом»¹²⁴.

Между тем в провинции имя *Светлана/Света* становится столь же частым, каким оно было в послевоенное время в крупных городах. «*Тамань! Край земли, тупик и медвежий угол. <...> “Царь знал, куда ссылать”, — говорит мне девушка Света (всех девушек, что мне повстречались в Краснодарском крае, звали Света)*», — пишет Г. Шульпяков в очерке о городе Тамань¹²⁵.

В новой социальной среде *Светлана* в бытовом общении окажется почти полностью вытесненной *Светой* и *Светкой*. Для провинциальных Светлан сокращенный вариант их имени оказывается даже предпочтительнее, чем полный. И. А. Разумова, изучавшая в 1990-е гг. современную антропониимику в аспекте семейного фольклора, отметила, что все ее информантки *Светланы*, в отличие от носительниц других имен, едва ли не подчеркнуто и демонстративно рекомендовали себя *Светами*¹²⁶. Показательно также обилие второстепенных

¹²⁴ См.: Характер и имя. СПб., 1992. С. 31, 100. А. Я. Шайкевич пишет об этом процессе: «Имя набирает свою популярность в высокой социальной группе, затем нижестоящие группы заимствуют это имя <...> Когда имя сосредоточивается по преимуществу в низких социальных группах, начинается падение его частоты в высшей социальной группе (точка перелома)» (*Шайкевич А. Я. Социальная окраска имени и его популярность // Поэтика. Стилистика. Язык и культура*. М., 1998. С. 272).

¹²⁵ *Шульпяков Глеб*. Тамань — 2002. Вид на море на краю света // НГ Exlibris: Еженедельное приложение к «Независимой газете». 2002. № 19 (230). 6 июня. С. 3.

¹²⁶ *Разумова И. А.* Современный русский семейный фольклор как этнокультурный феномен (северо-западный регион). СПб., 2002. С. 85—86.

(даже третьестепенных) персонажей — *Свет* (никогда не *Светлан!*) в кинофильмах 1980-х гг.¹²⁷

Совершившаяся в 1970-е гг. смена социального статуса имени *Светлана* и полное забвение его культурно-исторического контекста сказались и на общественной трактовке образа *Светы/Светки*, и на его потенциях. Полное имя и стилистически дистанцируется от сокращенного, начиная восприниматься не только как отличное от *Света*, но и как противопоставленное ему. Стилистическое отличие *Светланы* от *Светы* особенно заметно в разного рода наименованиях, рекламах, объявлениях и т. п. Так, например, магазины и кафе, концерны и мелкие предприятия, светомузыкальные установки и мебельные гарнитуры, службы знакомств и кадровые агентства обычно называются «*Светланами*»¹²⁸; *Светланами* представляют себя рок- и поп-певицы¹²⁹, в то время как агенты и секретарши фирм, дамские мастера, а также податели частных объявлений в газетах, по преимуществу, рекомендуют себя *Светами*: «печки-“буржуйки”. 130-66-08, *Света*»¹³⁰ и пр.; в Год крысы (1996) *Светой* была названа «самая актуальная прическа»¹³¹; то же наименование получил и «журнал поп-музыки для женщин»¹³²; есть стиральный порошок «*Света*», тетрадки и блокноты с надписью «*Света*» с портретами Свет на обложке и т. д. и т. п.

Показательно, что в это же время получает распространение имя *Лана* (и как сокращенное от *Светлана*, и как вполне самостоятельное), которое, утратив ассоциацию со «светом» и отгородившись от многочисленных и надоевших *Светлан* и *Светок*, сохранило в себе «благородный», «интеллигентный» (и даже «иностраннный») компонент *Светланы*¹³³.

¹²⁷ Проходные роли девочек и девушек по имени *Света* и *Светка* встречаются в кинофильмах «Голос» (1982), «День рождения» (1982) «За счастьем» (1982), «Полеты во сне и наяву» (1982), «Чучело» (1983) и др. (см.: Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. 1962—1983. М., 1999). Напомню также бойкую пловчиху Светку из лирической комедии М. Козакова «Покровские ворота» (1982), которую блестяще играет Татьяна Догилева.

¹²⁸ См.: Известия. 1994. № 201. 19 окт. С. 16.

¹²⁹ См.: Алексеев А., Бурлака А. Энциклопедия российской поп- и рок-музыки. [М.], 2001.

¹³⁰ См.: Вечерний Петербург. 1995. № 225. 4 дек. С. 4.

¹³¹ См.: Суббота: Еженедельная газета. (Рига). 1996. № 5 (87). С. 23.

¹³² См.: Родина. 1995. № 5. С. 20.

¹³³ «В моей детсадовской группе нас оказалось четыре Светы, — сообщает о себе героиня одного из детективов М. Жуковой-Гладковой, — нас звали по

Изучение репертуара женских имен в литературных произведениях последних трех десятилетий показывает наличие общих черт, приписываемых *Светам/Светкам*, что свидетельствует о формировании нового имени-типажа. «*Милая Светлана*» оказалась почти полностью вытесненной вульгарной, необразованной и (чаще всего) сексуально озабоченной *Светой/Светкой*. Это молодая девушка или женщина, родившаяся в пору спада общественного интереса к имени *Светлана* в так называемой «неблагополучной» семье. Она некультурна и малообразованна, ее интересы ограничиваются сугубо материальной сферой. Героиню эту обычно кличут *Светой* и (едва ли не чаще) *Светкой*, как, например, в повести П. Туманова «Светка-каучук», где о девушке, выросшей «на такой жуткой окраине, что ее традиционно выбирали для поселения отбросы общества», сказано: «Ее всегда почему-то звали *Светкой*». Вся Светкина жизнь сводится к поездкам по стране с цирковой труппой и к случайным связям с мужчинами. В этом и состоит, по общему мнению, ее счастье: «Для *Светки* мужик — смысл жизни. Если она не переспит с кем-то, считай, день вычеркнут из ее жизни. Ей ведь ничего больше не надо»¹³⁴.

Сексуальность и вульгарность *Светы/Светки* проявляется в ней как будто бы без особых усилий с ее стороны и становится отличительной чертой уже в школьные годы. В рассказе М. Голованивской «Разговор» (1994) героиня рассуждает: «До чего же все-таки иногда мужчины любят вульгарных женщин. <...> Я имею в виду, что, ну вот в школе, например, сначала все влюбляются в какую-нибудь бестелесную *Свету*, с прозрачными глазами, малокровную, все ходят за ней табуном, потеют от напряжения, на кого посмотрит, с кем заговорит...»¹³⁵.

В «современной сказке» П. Алешковского «Отец и дочь» (1995) речь идет о художнике и его дочери Катюше, живущих летом за городом. Каждый вечер Катюшин папа уходит и запирает дочку, «чтоб не застучала», потому что он ночует у *Светки*. Однако Катюша и так знает, что папа ее «ходит к *Светке*, к суке поганой», что он «в открытую» гуляет «со *Светкой*», что у него со *Светкой* сын. Имя *Светка* в

фамилиям, в то время как других детей — по именам, я пожаловалась старшему брату Косте <...>. Он и придумал Лану. За это я благодарна Косте — больше, чем за остальные его достижения, имевшие место на протяжении жизни» (Жукова-Гладкова М. Героин для бизнес-леди. М., 2002. С. 54).

¹³⁴ Туманов П. Светка-каучук (Похождения бродячей артистки). <Б. г. Б. м.>. С. 1, 15.

¹³⁵ Голованивская М. Разговор // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 325.

этом небольшом тексте встречается многократно, склоняясь во всех падежах¹³⁶.

Героиня пародийного «городского романса» А. Воловика (1997), «красуля по имени *Света*», служит завягом, за что ее, «ввиду ожидаемых благ», и любят мужчины. Некий Серега в течение ночи пользуется этими «благами», полагая, что они даются ему «за так». Однако наутро Светка требует с него плату («*Гони, дорогуша, полтыщи / за кофей, постель и коньяк!...*»), грозясь, в случае отказа, рассказать обо всем жене. Серега «*кидается в ОБХСС*», где в отместку обвиняет свою подругу во взяточничестве. «*За Светкой приходит охрана, / Под белые руки берет*» и уводит в СИЗО. «*Напрасно в ментовке рыдала, / Двоим конвоирам дала. / Три года судья намотала / Девчонке за эти дела*», — заключает автор свое повествование о «красуле по имени *Света*»¹³⁷.

Характерный вариант того же образа представлен в «семейном альбоме» С. Е. Каледина «Коридор» (1999), где Светка — молодая красивая женщина, рожаящая детей от разных мужчин и добивающаяся от них больших алиментов. Жители «коридора» называют ее «б. и проституткой», а старухи-соседки постоянно доносят на нее в милицию за то, что она «водит к себе мужиков». К тому же она еще и «подворовывает» у своих соседей¹³⁸.

А. Маринина в романе «Когда боги смеются» (2000) прodelьывает с семантическим комплексом *Светлана/Света/Светка* весьма сложные манипуляции, сохраняя при этом основные параметры сложившейся к концу XX в. модели имени и характера его носительницы. Одна из героинь этого романа Светлана Медведева, певичка, «обольщающая нежных светловолосых мальчиков с невинными лицами и похотливыми движениями». Разные персонажи называют ее по-разному: замужняя и вполне благополучная тридцатилетняя Ольга, относясь к ней как «глупой и бездарной красотке», думает о ней как о *Светке*: «*Опять у Светки гульбище, <...> Не уйметя девка никак*»; *Светкой* называют ее и проходящие к ней мужики, сама она думает о себе как о *Свете*, а в авторской речи фигурирует как *Светлана*¹³⁹.

В другом романе А. Марининой («Тот, кто знает». М., 2002) имя *Светка* дано девушке из «неблагополучной» семьи — красавице с «длинными белокурыми волосами», завитыми в локоны, «свободно

¹³⁶ Алешковский П. Старгород: Голоса из хора. М., 1995. С. 31—35.

¹³⁷ Воловик А. Не только пародии // Вопр. лит. 1997. Июль—август. С. 364—365.

¹³⁸ Каледин С. Коридор. М., 1999. С. 200—208.

¹³⁹ См.: Маринина А. Когда боги смеются. М., 2000.

падающими на плечи». Эта Светка соблазняет одного из героев, но вскоре, осознав, что с ним она не достигнет положения в обществе, оставляет его, навсегда определив его отношение к женщинам: «*Опыта со Светкой ему более, чем достаточно*»; «*Светка преподнесла ему горький урок, болезненный, но полезный*»¹⁴⁰.

Верная привычке давать второстепенным женским персонажам определенного типа имя *Светка*, А. Маринина использует его и в романе «Фантом памяти» (2002), где его носителем становится писательская дочка, наделенная тем же комплексом черт, что и другие марининские Светки.

Об устойчивости сложившегося образа свидетельствует проходной эпизод в романе П. Дашковой «Эфирное время» (2000): две двадцатилетние подружки болтают по телефону и, между прочим, одна из них говорит: «*Слушай, я тут Светку Берестневу встретила, она знаешь, где теперь работает? В “Арлекино”. Представляешь, танцует стриптиз*». Другая отвечает: «*Серьезно? У нее же ноги короткие! Вяло и зло обсудили фигуру Светки Берестневой...*»¹⁴¹. Здесь Светка — эпизодическое лицо, больше ни разу не упоминающееся. Но имя выбрано безошибочно.

Даже двадцатилетняя Ирина Денежкина, самая молодая и едва ли не самая популярная у современной молодежи писательница, безошибочно угадала семантическую окраску имени *Светлана*. В ее нашумевшей повести «Songs for lovers» (2004) действуют десятка полтора подростков. Среди них — семнадцатилетняя Света/Светка Рыжова, которая показана как общедоступная и всеми презираемая девочка. Когда после одной из «сейшн» «парней спрашивали, кто такая Света Рябова, они перлись и оттягивали языком щеку», потому что «Светка напилась, и ее все парни попользовали. Она сама хотела. Ну и пофиг...»¹⁴².

Присутствие *Светы/Светки* становится обыденностью любой «тусовки»: «*Нормальный Славик / <...> / Нормальные девки, / Нормальная Светка...*», — замечает В. Сорокин в стихотворении «Норма» (1994)¹⁴³, а Олег Григорьев пишет: «*Пришла в воскресенье Светка: / Скинула мокрую тогу / И села на табуретку, / Ногу задрал на ногу*»¹⁴⁴. Г. Туманринсон в «Охальных строках» (2002) еще более «углубляет»

¹⁴⁰ Маринина А. Тот, кто знает. Перекресток. М., 2002. Кн. 2. С. 86.

¹⁴¹ Дашкова П. Эфирное время. М., 2000. Кн. 1. С. 28—29. Еще одна колоритная *Светка* фигурирует в другом романе П. Дашковой «Чувство реальности» (М., 2002).

¹⁴² Денежкина И. Дай мне (Song for Lovers). СПб.; М., 2004. С. 86, 104.

¹⁴³ Сорокин В. Норма. М., 1994. С. 80.

¹⁴⁴ Григорьев О. Стихи. Рисунки. СПб., 1993. С. 130.

этот типаж: «*Всю ночь / Сергей провел на Свете / И слез со Светы на рассвете. / Они набаловались / Власть, / Чтоб в книгу Гиннеса / Попасть*»¹⁴⁵.

Преобладающе сексуальная природа Светы/Светки обнаруживается во внешности, поведении, отношении к жизни, что породило ряд анекдотов: «*Лампа горела, но света не давала. Штирлиц потушил лампу и Света дала*»; «*Штирлиц вышел из моря и лег на гальку. Светка обиделась и ушла*»; «*Чукча возвращается с охоты домой, открывает дверь и спрашивает у жены: “Жена, можно я буду спать при свете?” — “Можно”, — отвечает жена. “Света, заходи, одна-ко”, — говорит чукча*»¹⁴⁶.

Фамильярность и приторная слащавость в обращении с этой героиней нашла отражение в рифмах-приложениях к ее имени, как, например, в популярной песенке: «*Ты кокетка-Светка, / Дорогая девочка моя, / Сладкая конфетка-Светка...*». Слова «конфета» и «конфетка» как приложения-дразнилки к имени Света/Светка прочно закрепились¹⁴⁷, потянув за собой другие рифмы-приложения: Светка-кокетка и Светка-нимфетка. Некоторые Светки пользуются этими рифмами в качестве саморекламы в интернете. Одна из создательниц своего сайта следующим образом характеризует себя: «*Я Светка — конфетка!!! Привет!!! Скоро-скоро здесь будет все! Но главное: здесь сейчас Я! Пиши мне, если ты, как и я, обожаешь секс!*». Другая Светка-конфетка, также пользовательница интернета, демонстрирует себя в виде движущейся картинке, на которой соблазнительная девушка то заворачивается в конфетную обертку, то раздевается и предстает в обнаженном виде. А молодые люди вздыхают: «*Эх, Светка-конфетка, Светка-кокетка, Светка-нимфетка!*». Остряки из Череповца создали шуточный сайт о череповецких рекордах книги Гиннеса, один из которых был установлен девяностолетней череповецкой проституткой Светкой-конфеткой.

¹⁴⁵ Туманринсон Г. Охальные строки. СПб., 2002. С. 141; см. также Шейко И. Нюхая губы Даши. [СПб.], 1988. С. 22. А вот стихотворение Е. Лесина «Инсталляция» (1996): «*Все на свете! Всех на свете! / Я один хочу на свете, / И тем более на Свете, / И тем более при свете, / И тем более хочу...*» (Лесин Е. Записки из похмелья. М., 2000. С. 15).

¹⁴⁶ Напомню также высказывание, известное по кинофильму В. Шукшина «Калина красная» (1983): «*От твоей Светы — как от свиньи: визгу много, а шерсти мало*».

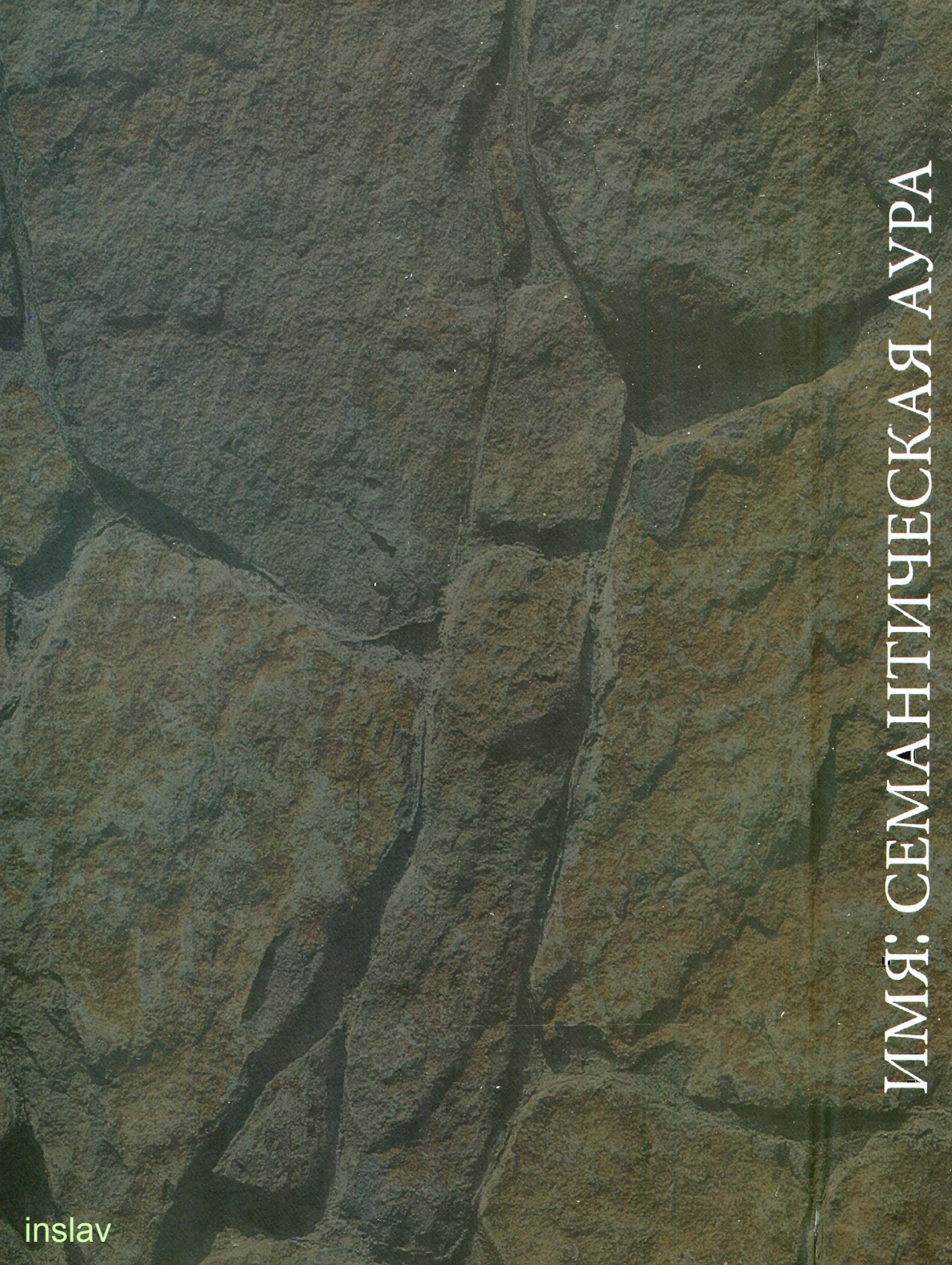
¹⁴⁷ Некая Света по прозвищу (или фамилии) Конфета одно время «тусовалась» в кругу советских хиппи 1960—1970-х гг. См.: Равдин Б. Графитти // Даугава. 1994. № 1. С. 99.

Таков печальный и, я бы даже сказала — трагический путь, пройденный именем *Светлана*: от «незабвенной», «милой», «грустной» и «робкой» героини Жуковского до девяностолетней череповецкой проститутки¹⁴⁸. Этот странный зигзаг в судьбе имени и образа героини знаменитой баллады пришелся на эпоху возвращения русского общества к традиции народных календарных праздников (в том числе — к святкам), которая породила и это имя, и этот образ.

Не сомневаюсь в том, что литература последних десятилетий изобилует множеством аналогичных героинь, наделенных другими именами, и наоборот — множеством *Светлан*, хранящих в себе притягательную силу «незабвенной Светланы»¹⁴⁹. В последние годы баллада Жуковского после долгого перерыва вновь оказалась включенной в качестве обязательного произведения в школьные программы по русской литературе. Определенные тенденции в обществе и в современной литературе подаю надежду на скорые перемены в отношении к имени *Светлана*, двухсотлетняя история которого показывает, сколь сложной и противоречивой и даже трагичной оказалась его судьба.

¹⁴⁸ Не желая в угоду концепции утаивать не совпадающий с ней материал, укажу на пример со *Светланой*, образ которой, как кажется, соответствует модели *Света/Светка*: «...позади / Стояла юная Светлана, / Сжирая взором его спину, / Была она слегка румяна, / Одета в тальму и косыну» (Мякишев Е. Ловитва. СПб., 1992. С. 14). Возможно, полная форма имени появилась здесь как следствие ямбического стиха, для которого *Света* или *Светка* оказались неподходящими.

¹⁴⁹ Прежние мотивы иногда прорываются и в поэзии, и в жизни: «*Светлячок, ты мой, светлячок, / Говорила мне ласково мама, — / Неспроста я тебя назвала / Этим именем светлым — Светлана*» (Дион С. Тысяча и одна жизнь. СПб., 1998. С. 115). А в журнале для подростков «*Мы*» (1996) приводится показательное в этом плане письмо двадцатилетнего Вячеслава: «*У меня есть квартира, машина, отличные друзья и любимая, единственная девушка, милая Светланка, с которой я познакомился два года назад в библиотеке (да, да, не на дискотеке или пьяной вечеринке)*» (Кому вы завидуете (Рубрика «Письма в “Мы”») // *Мы*. 1996. № 2. С. 3).



ИМЯ: СЕМАНТИЧЕСКАЯ АУРА