

## «АМУР С ОПРОКИНУТЫМ ФАКЕЛОМ»: ЗАМЕТКИ О ПОВЕСТИ ПУШКИНА «ГРОБОВЩИК»

Е. В. Кардаш  
(С.-Петербург)

Настоящая статья посвящена одному из образов «Гробовщика» – фигуре «Амура с опрокинутым факелом», украшающей вывеску над воротами нового дома Адриана Прохорова. Эта деталь неизменно привлекает внимание исследователей, поскольку служит точкой пересечения и взаимодействия нескольких смысловых и культурных планов. Во-первых, перед нами своеобразная эмблематическая конструкция, объединяющая два типа информации – визуальный и словесный. Правда, по сравнению с традиционной эмблемой, пушкинский образ имеет свою специфику: для него актуальны отношения не картины и сопровождающей ее надписи, а визуального образа и его описания, или интерпретации. Во-вторых, вывеска, бытовая деталь, воплощенная в художественном произведении, объединяет литературный и эмпирический уровни реальности. И, наконец, украшающая лавку гробовщика классическая аллегория – свидетельство взаимодействия автора с поэтическим языком эпохи, в котором античные образы выступали в функции системных, анонимных и общепонятных семантических единиц.

Существенно, что функцию своеобразного медиатора вывеска выполняет и в других литературных и околотекстовых текстах пушкинского времени. Затейливая надпись или необычное изображение над дверью магазина могут скрывать за прагматическим назначением тайный смысл, готовый открыться взгляду любопытного и внимательного наблюдателя. Вывеска здесь выступает сюжетным аналогом рукописи, случайно обнаруженной в выброшенной морем шкатулке, в ящике гостиничного бюро или

в лавке торговца, среди листов оберточной бумаги<sup>1</sup>. К примеру, опубликованный в «Северной пчеле» анекдот, содержащий последний из упомянутых мотивов – рассказ о находке рукописи Александра Поупа, в которую торговка заворачивала масло – соседствует с аналогичным сообщением, в котором место рукописи занимает вывеска:

Один табачник в Риме купил за несколько пистолей картину, которую повесил над дверьми своей лавки вместо вывески; из-под пыли и грязи один только корабль виден был на картине. Знатоки тотчас узнали сокровище и купили картину за несколько червонцев. Это лучшее произведение Караваджа, изображающее *рыбную ловлю*. Картина сия почиталась погибшею в пожаре (Северная пчела. 1825. № 81; раздел: «Смесь»).

Вывеска способна также стать ключом к разгадке человеческой судьбы. Так, в повести О. М. Сомова «Вывеска: Рассказ путешественника» (1828) «замысловатые» изображение и надпись над дверьми цирюльни, привлекающие внимание рассказчика, предстают эмблематической репрезентацией жизни героя, его «бед и нынешнего благосостояния» (Сомов 1984: 112, 131).

В обоих случаях вывеска служит точкой пересечения, столкновения и слияния культуры и быта, символа и вещи, очевидности и загадки. Интригу сюжета каждый раз составляет способность наблюдателя – автора, рассказчика, персонажа (а вместе с ними – и читателя) – проникнуть в тайну вещи, распознать ее подлинное предназначение, смысл и ценность, невнятные невеждам и нелюбопытным. Возможно, и пушкинский сюжет предлагает «просвещенному читателю» подобную головоломку.

<sup>1</sup> Эти примеры приведены в предисловии к роману «Монастырь» (“The Monastery”, 1820) Вальтером Скоттом, иронизировавшим по поводу образа «найденной рукописи», превратившегося к тому времени в клише (Скотт 1829: 57–58; о распространенности мотива в европейской и американской литературе конца XVIII – первой трети XIX вв. см., например: Алексеев 1960: 75–76; Николюкин 1968: 300–301; Пушкин использовал этот мотив в предисловии «От издателя» к повестям Белкина и в «Истории села Горюхина» – см.: Пушкин 1940: 61, Пушкин 1948а: 134).

Окончательное решение ее, впрочем, не входит в задачи данной статьи. Целью исследования служит не ответ, а прежде всего сам вопрос – то есть, возможные принципы конструирования загадки. Речь, таким образом, пойдет о разнообразии культурных и литературных контекстов, с которыми связан избранный для анализа элемент сюжета.

## 1. «Готовое слово»: визуальное vs. литературное

«Просвещенный читатель» пушкинской эпохи, вероятно, без труда узнавал и идентифицировал изображение на вывеске Адриана Прохорова. Фигура крылатого мальчика или юноши с опрокинутым факелом – это аллегорическое изображение смерти, воспринятое классицизмом от античности и хорошо известное в Европе и в России конца XVIII – начала XIX вв., благодаря эстетическому трактату Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» („Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“, 1766) и его статье «Как древние изображали смерть» („Wie die Alten den Tod gebildet“, 1769). Это устойчивый элемент культурной традиции, ее «готовое слово», органично вписанное в погребальный контекст. В конце XVIII – начале XIX в. образ широко использовался в оформлении надгробных памятников – например, в работах И. П. Мартоса, В. И. Демут-Малиновского, М. И. Козловского (см.: Нетунахина 1978: Ил. 61, 67, 97, 124, 127). Гипотетически он мог украшать и вывеску похоронного бюро (см.: Петрунина 1987: 88; Давыдов 1997: 44). Непосредственных доказательств этому на сегодняшний день не находится: русская живописная вывеска долгое время не рассматривалась как предмет «вечного хранения», и существующие собрания включают в себя преимущественно артефакты конца XIX – начале XX в., причем не московские, а петербургские (см.: Островский 1979: 241). Поэтому приходится рассчитывать лишь на «косвенные улики». Одну из них составляет «прямая зависимость» ряда сохранившихся вывесок XVIII – начала XIX в. «от станковой живописи классицизма с ее широким использованием аллегорий и символов» (Островский

1979: 242, 248; см. также: Островский 1974: 109–110)<sup>2</sup>. Вывеска пушкинского гробокопателя соответствует этой тенденции, которая, кстати, не утрачивает актуальности и в начале XX в. Так, в перечне курьезных вывесок, замеченных и описанных в период с 1909 по 1915 г. Е. П. Ивановым, имеется торговый знак похоронной конторы:

На верху вывески изображен херувим, летящий с зажженным факелом. Летит он над гробом. Внизу надпись: «Грбовых дел мастер. Архипов» (Иванов 1989: 173).

К сожалению, трудно сказать, что именно позабавило здесь наблюдателя: живописный сюжет (возможно, показавшийся ему претенциозным), зажженный факел «херувима» (в одной из интерпретаций – атрибут свадебной, а не похоронной символики)<sup>3</sup> или сам образ гения со светильником, к тому времени утративший популярность в мемориальной скульптуре, плохо опознаваемый, а потому представляющийся неуместным. Кроме того, это, конечно, слишком позднее свидетельство. И вместе с тем, оно также позволяет говорить о принципиальной возможности присутствия классической аллегии на вывеске гробовщика.

Версию о том, что интересующий нас образ апеллирует к повседневной реальности, частично подтверждает и сохранившийся автограф повести. Как известно, образ «Амура с опрокинутым факелом» появляется лишь в печатной редакции произведения: первоначально на вывеске Адриана Прохорова был изображен «красивый гробец» (Пушкин 1940: 625). Это распространенная

<sup>2</sup> М. И. Пыляев сообщал, что на вывесках «в старину <...> виднелись и аллегорические картины, многосложные рисунки из арабесков, цветов и разных атрибутов, сообразно с характером лавки или мастерства» (Пыляев 2001: 239). На французском материале вопрос о тесном взаимодействии коммерческой уличной живописи с академическими практиками подробно рассмотрен в статье Ричарда Ригли (Wrigley 1998: 43–67), посвященной истории парижских вывесок XVIII – первой трети XIX в.

<sup>3</sup> Еще одна курьезная вывеска гробовщика, о которой сообщает автор, демонстрирует именно оксюморонное сочетание кладбищенского и эротического мотивов: «Бюро похоронных и свадебных процессий. Ядрейкин средний» (Иванов 1989: 174). Впрочем, в эмблематическом лексиконе зажженный факел мог также символизировать вечную жизнь души за гробом, что вполне соответствует похоронному контексту.

бытовая деталь: в XVII – XIX в. и европейские, и русские ремесленники часто избирали в качестве торговых знаков именно предметы производства или продажи (см.: Larwood, Camden 1867: 371; Neal 1947: 8, 25, 18, 174–175; Павлова 2004: 223, 225–226, 232)<sup>4</sup>. О причинах пушкинской правки можно лишь догадываться. Не исключено, например, что первоначально замена была вызвана необходимостью элементарной стилистической коррекции, желанием избежать повтора на коротком отрезке текста одного и того же слова «гроб» (см. последний вариант автографа: «...изображающая красивый гробец с подписью: здесь продаются гроба...» – Пушкин 1940: 625). Снабдить Прохорова другим товаром было невозможно, но можно было подарить ему другой торговый знак – пусть и не столь распространенный, но вполне узнаваемый.

Все эти рассуждения, однако, релевантны в том случае, если читать образ на вывеске гробовщика как живописное изображение – то есть, как визуальный феномен. Литературный текст, однако, предлагает читателю не картину, а ее словесное описание, в котором скорбный факельщик именуется «Амуром». Согласно одной из устоявшихся в пушкиноведении версий, подобный способ описания сообщает классической аллегории подчеркнуто абсурдную оксюморонную коннотацию, созданную гротескным соединением взаимоисключающих образов: Амур – бог (и символ) любви, и опрокинутый факел – эмблема смерти. О распространенности этой трактовки свидетельствуют примечания, сопровождающие популярные издания пушкинских повестей<sup>5</sup>; она находит отражение и в

---

<sup>4</sup> Показательным свидетельством здесь служат записки графа Ф. В. Ростопчина, который на посту военного губернатора Москвы «снижал благоволение старых сплетниц и ханжей, приказав убрать гробы, служившие вывесками магазинам, их поставявшим» (Ростопчин 1889: 656). Упомянутая традиция сохранялась в России на протяжении XIX – начала XX в. – см., например: Башуцкий [1841] 1986. 74–75; Бахтияров 1895: 77; Добужинский 1982: 124–125.

<sup>5</sup> Так, в примечаниях к «Гробовщику» в издании 1935 г. в серии «Библиотека начинающего читателя» значится: «Амур – бог (или божок) любви, по верованиям древних римлян; его изображали обыкновенно в виде крылатого мальчика. Изображение Амура (бога любви) на вывеске у гробовщика подчеркивает нелепость этой вывески. Амур изображен с опрокинутым факелом – это должно обозначать смерть» (Пушкин

серьезных исследованиях (см., например: Bethea, Davydov 1981: 16; Шмид 2013: 249–250). О степени ее справедливости, однако, можно судить, лишь присмотревшись внимательнее к словоупотреблению, отличавшему в пушкинское время описания скорбного факельщика.

Относительно «нейтральным» его наименованием служило слово «гений». Именно так, например, описана аллегория смерти в «Ручной книге древней классической словесности...» И. И. Эшенбурга (со ссылкой на рассуждения Лессинга):

Художники часто изображали *Сон* с пламенником, обращенным вниз и потухающим. Таким точно образом представляли и *Танатос*, или *Смерть*, которую часто поставляли на могилах, насупротив брата ее *Сна* и изображали тихим Гением, а не так, как новейшие, в виде остова (Эшенбург 1817: 96; отмечено: Фридендер 1957: 154–156).

Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» и в романе «Рыцарь нашего времени» в соответствующем контексте упоминает о потушившем свой факел «гении жизни» (Карамзин 1984: 163, 590)<sup>6</sup>.

Имя бога любви в той же функции кажется, на первый взгляд, не очень уместным, поскольку оно создает путаницу, сообщая

---

1935: 47). В сокращенном виде («Амур – бог любви у древних римлян. Опрокинутый факел в руке Амура – символ смерти») эта трактовка повторяется в изданиях: Пушкин 1946: 136; Пушкин 1949b: 492), а также в популярных изданиях белкинского цикла с примечаниями А. Л. Слонимского («Амур – бог любви, изображавшийся в виде мальчика; опрокинутый факел обозначает смерть» – Пушкин 1955: 181; Пушкин 1966: 92; Пушкин 1977a: 113; Пушкин 1977b: 106); в примечаниях к изданиям из серии «Школьная библиотека для нерусских школ» Амур даже снабжен луком и стрелами – атрибутом, как правило, отсутствовавшим у скорбного факельщика на выполненных в античном стиле гробницах и мемориалах XVIII – XIX вв. (Пушкин 1969: 92; Пушкин 1974: 92).

<sup>6</sup> В связи с «Гробовщиком» отмечено: Виноградов 1941: 602; Петрунина 1987: 88. Функции «гения жизни» разъясняются, например, в диалоге Платона «Федон»: «Когда человек умрет, его гений, который достался ему на долю еще при жизни, уведит умершего в особое место, где все, пройдя суд, должны собраться, чтобы отправиться в Аид...» (Платон 1993: 69, 433; примеч. А. А. Тахо-Годи). Трактовка описываемой античной аллегории как образа гения-хранителя упоминается в трактате Лессинга «Как древние изображали смерть», где она подвергается критике как неточная (см.: Lessing 1825: 93–94).

изображению специфическое и вполне определенное значение, мало соответствующее антуражу похоронной конторы: опрокинутый факел Амура, как известно, символизирует не угасшую жизнь, а угасшую любовь. Правда, и этот образ иногда может наделяться мрачными коннотациями. В поэме «Лекарство от любви» (*Remed. Amor.* 20–40, 50–54) Овидий сетует на бога любви, доводящего своих почитателей до гибели, и призывает его к милосердию; чтобы сохранить жизнь, человеку следует погасить пламя, вынудить Купидона уронить светильник. Ассоциативная связь пылающей или угасшей страсти, с одной стороны, и смерти, с другой, может проявляться и отчетливее. Известным примером служит принадлежащая Дж. П. Беллори (*Bellori*, 1613–1696) трактовка элемента барельефа на античном саркофаге – изображения крылатого юноши, опустившего потухший факел на грудь мертвеца (этот образ впоследствии появится на фронтисписе первого издания статьи Э. Г. Лессинга «Как древние изображали смерть»). Согласно описанию Беллори, упомянутая фигура воплощает собой любовь, гасящую чувство в груди умершего человека (“*Amor facem et affectus in pectore de mortui hominis extinguit*”) (*Bartoli* 1693. Fol. 67). Потенциальные смертельные коннотации образа иллюстрирует и устоявшаяся к XVI – XVII в. традиция эмблематических толкований, в связи с пушкинским «Гробовщиком» подробно рассмотренная Л. И. Сазоновой. Как отмечает исследовательница, перевернутый факел Купидона здесь символизирует именно угасшую любовь, однако может связываться и с представлением о страсти как причине гибели: «в одном из сборников немецкая версия подписи к этой эмблеме гласит “Любовь приносит жизнь и смерть” („*Liebe bringt Leben und Tod*“»)» (Сазонова 2012: 156–159). Сходная трактовка обнаруживается в примечаниях к гравюрам, опубликованным в 3-м томе «Древностей Геркуланума». Два живописных сюжета здесь посвящены истории Нарцисса: герой любит свое отражение в воде, рядом крылатый юноша переворачивает факел. В прилагающихся пояснениях изложена канва известного мифа. В первом жест Купидона лишь сопровождает трагические события:

Déjà Cupidon désolé renverse son flambeau; le fils de Céphise va bientôt tomber desséché; une fleur funeste prendra sa place et son nom [Уже опечаленный Купидон переворачивает факел. Сын Кефисса скоро падет бесчувственным; скорбный цветок займет его место и назовется его именем] (Antiquités d'Herculanum 1805: Planche XLVI).

Во втором, однако, он определяет судьбу юного красавца, рассердившего бога любви и тем самым навлекшего на себя гибель:

Irrité, l'Amour renversa son flambeau, la vie du malheureux Narcisse s'éteignit avec la flamme de l'amour, et une lugubre fleur consacra la mémoire de sa triste aventure [В раздражении Амур перевернул факел, жизнь несчастного Нарцисса угасла вместе с пламенем любви, и скорбный цветок увековечил это печальное событие] (Ibid: Planche XLVII).

Перечисленные интерпретации имеют общий сюжетно-семантический знаменатель: это описание взаимоотношений между плотью и духом, или, иначе, физическим и эмоциональным планами человеческого существования. Результат взаимодействия может быть разным: в «Лекарстве от любви» гибель чувства выступает условием спасения от физической гибели; в истории Нарцисса холодность, напротив, приводит героя к трагическому финалу. К той же области значений относится и упомянутая Л. И. Сазоновой подпись под эмблемой: любовное влечение одушевляет и наполняет существование смыслом («приносит жизнь»), неспособность справиться с несчастной страстью истощает душевные и физические силы или подталкивает к гибели («приносит смерть»)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Список примеров, иллюстрирующих разнообразные варианты интерпретации образа, поддается расширению. Например, можно вспомнить о распространенной в эпоху Возрождения платонической трактовке Эроса как силы, ослабляющей или разрывающей связь тела и души и, тем самым, дарующей последней возможность воссоединиться с божественным миром. В рамках этой интерпретации Эрос и Танатос сливались в парадоксальном образе «горько-сладкой» страсти. Предполагалось, что любовь являет свою подлинную сущность только в смерти, а смерть в облики любви не страшна (подробнее об этом см.: Wind 1967: 157–160).



Принципиальная неоднозначность образа противоречила методологическим установкам Лессинга. В статье «Как древние изображали смерть» он подчеркивал недопустимость двусмысленного толкования классической аллегии. Полемизируя с предложенной Беллори трактовкой изображения крылатого юноши, опустившего потухший факел на грудь мертвеца, Лессинг писал:

...Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling notwendig ein Amor sein muß... Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor, ist eben darum kein Amor [...Не каждый крылатый мальчик или юноша обязательно должен быть Амуром. <...> Никакая аллегория не должна противоречить сама себе. Дело этого Амура – гасить страсти в человеческой груди. Уже по одной этой причине подобный Амур – не Амур] (Lessing 1825: 89–90).

С этой точки зрения, пушкинское словоупотребление действительно предстает маркером парадокса, абсурда или иронии автора, намеренно превратившего гения смерти в бога любви. Следует учитывать, однако, что работа Лессинга, несмотря на ее полемический накал, остроумие и значительное влияние на европейскую и русскую культуру конца XVIII – начала XIX в., не положила конец традиции, складывавшейся на протяжении долгого времени. Будучи воспринята и усвоена, новая концепция оказалась органично встроена в ряд уже имевшихся интерпретаций античного образа. Категорично противопоставленные Лессингом трактовки благополучно уживались в текстах других авторов даже в тех случаях, когда те явно воспроизводили его идеи. Так, в опубликованной в журнале «Благонамеренный» переводной статье «О древних надгробных памятниках» объясняется: «Амур, обративший свой пламенник вниз, означает символ сна и вместе смерти» (О памятниках 1819: 185; отмечено: Рак 2011: 351). Далее автор уточняет: «Если обращенный вниз пламенник дает мысль о смерти, то в то же время Амур изображает начало жизни» (Ibid.).

Ничто не указывает, правда, что намеченное в данном случае сопряжение категорий жизни и смерти предполагает наличие у первого элемента оппозиции эротических коннотаций. Скорее можно предположить, что здесь, как и у Карамзина, речь идет об интерпретации печального факельщика как «гения жизни» – хранителя, сопровождающего и направляющего человека с момента его рождения. То есть, вполне вероятно, что наименования «гений» и «Амур» тяготеют в данном случае к синонимии. Сходная ситуация обнаруживается в «Описаниях античных медальонов» («Description de médailles antiques grecques et romaines....», 1806–1838) Теодора-Эдма Мионне. В пятом томе приложений под № 1465 значится «Cupidon, ou plutôt le Génie de la mort, appuyé sur un flambeau renversé» («Купидон или, скорее, гений смерти, опирающийся на перевернутый факел») (Mionnet 1830: 250). Если в этом случае выбор адекватного определения еще вызывает сомнения, то в другой дефиниции мирно уживаются друг с другом и фактически отождествляются: в третьем томе под № 114 описан «Cupidon debout, appuyé sur un flambeau renversé sur un autel» («Купидон, стоящий с перевернутым факелом, опущенным на жертвенник»); далее в скобках следует пояснение: «Emblème de la mort» («Эмблема смерти») (Mionnet 1808: 323). Существенно, что именно это пояснение обнажает семантическую составляющую образа, тогда как фраза «Купидон, стоящий с перевернутым факелом» скорее выполняет назывательную функцию – то есть, употребляется не в собственном, а в нарицательном смысле, функционируя как отсылка к визуальному образу. «Амур» или «Купидон» в подобных случаях – не имя бога любви, а принятое обозначение распространенной эмблематической фигуры, способной воспринимать самые разнообразные значения и функции. Традицию подобного словоупотребления иллюстрирует, например, описание оформления будущей книги, сделанное М. В. Ломоносовым: «Купидины: иной смотрит в микроскоп, иной с циркулом и цифирною доскою, иной на голову из трубы смотрит, иной в иготь принимает падающие из рога вещи и текущее из сосцов ее молоко. Все обще сносят на одну таблицу и пишут ее» (Ломоносов

1952: 494)<sup>8</sup>. Очевидно, что упомянутые персонажи не имеют отношения к любовным авантюрам. Они – всего лишь репрезентации контекстуально присвоенных им функций<sup>9</sup>. Не исключено, что, описывая вывеску Адриана Прохорова, Пушкин использовал слово «Амур» сходным образом. Амур здесь – не бог любви, а «божественное существо в образе миловидного мальчика с крыльями за спиной» (Словарь языка Пушкина 2000: 21)<sup>10</sup>. С этой точки зрения, чреватая двусмысленностью «словесная» составляющая в пушкинском описании остается не акцентирована; его доминантой оказывается составляющая визуальная.

Культура первой трети XIX в., однако, предоставляет в распоряжение «просвещенного читателя» и другой контекст для прочтения изображения на вывеске Адриана Прохорова. Органично сочетаясь и с классической аллегорией, и с кладбищенскими реалиями, он предполагает актуализацию уже не визуального, но именно «словесного» плана пушкинского образа. Символом смерти становится здесь фигура скорбящего бога любви, призванная воплощать собой чувство, не исчезающее с физической смертью объекта привязанности. Этот образ вполне подходит для кладбищенского мемориала и органично вписывается в антураж похоронной конторы. Природа его литературна: перед нами аллегорическая репрезентация элегической скорби – так, как ее описывает, например, А. Ф. Мерзляков:

Страстная, нежная или приятная элегия является иногда с власами растерзанными, с видом бледным, с очами слезящими, когда

---

<sup>8</sup> Подробнее о купидонах в русской эмблематике и декоративном искусстве XVIII в. см.: Морозов 1970.

<sup>9</sup> Подобной функцией наделялось изображение путто в эмблематической традиции – ср., напр., замечание Е. Г. Григорьевой по этому поводу: «Фигурка путто в силу своей обширной валентности может восприниматься вообще как понятие “действителя” – актанта» (Григорьева 2005: 33).

<sup>10</sup> Примечательно в этом отношении отсутствие свидетельств, демонстрирующих, что современники Пушкина воспринимали фигуру на вывеске Адриана Прохорова как нечто парадоксальное или неуместное – при том, что были вполне чувствительны к имеющимся в тексте оксюморонным сближениям и каламбурам (см.: Пушкин в критике 2003: 132, 134; Сазонова 2012: 106).

предшествует ей Амур с потухшим пламенником, когда колена ее подгибаются от утомления и страдания...» (Мерзляков 1820: 71).

На то, что Амур в этом пассаже – именно бог любви, указывает источник образа: Мерзляков явно ориентируется на 9-ю элегию 3-ей книги «Любовных элегий» Овидия, где Купидон скорбит над телом мертвого поэта:

...flebilis indignos, Elegia, solve capillos!  
 a, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! –  
 ille tui vates operis, tua fama, Tibullus  
 ardet in extracto, corpus inane, rogo.  
 ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram  
 et fractos arcus et sine luce facem...

(Amores III, 9: 3–8)

[Волосы ты распусти, Элегия скорбная, ныне:  
 Ныне по праву, увы, носишь ты имя свое.  
 Призванный к песням тобой Тибулл, твоя гордость и слава, –  
 Ныне бесчувственный прах на запылавшем костре.  
 Видишь, Венеры дитя колчан опрокинутым держит;  
 Сломан и лук у него, факел сиявший погас...]

(Овидий 1973: 70–71)].

В русской поэзии пушкинского времени примерами использования подобного образа служат стихотворения К. Н. Батюшкова «<На смерть И. П. Пнина>» (1805), где скорбящая любовь носит имя Амура:

Когда в последний раз его мы обнимали,  
 Казалось, с нами мир грустил,  
 И сам Амур в печали  
 Светильник погасил...

(Батюшков 1964: 74)

– и «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина» (1811), с описанием надгробия, которое изображает тоскующих вместе гения смерти и Гименея с опущенным факелом:

Всё 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!

(Батюшков 1964: 130)

Итак, классическая аллегория, изображенная на вывеске Адриана Прохорова, предположительно содержит в себе, как минимум, два «готовых слова», актуальных для культуры пушкинского времени. Во-первых, это визуальный образ, хорошо узнаваемый и плотно встроенный в повседневную реальность; во-вторых, это относительно устойчивый поэтический мотив, «готовое слово» элегии и, как следует из пассажа А. Ф. Мерзлякова, ее символическая репрезентация. Оба они органично вписаны в мортальный контекст и в кладбищенский антураж. Оба, без сомнения, потенциально обладают оксюморонными коннотациями, истоком которых служит очерченная выше традиция истолкования и описания классического образа, а также его отношения со смежными культурными феноменами. Упомянутые коннотации, однако, в обоих случаях не составляют семантической доминанты: чтобы актуализировать их, превратить «Амура с опрокинутым факелом» в парадокс или абсурд, требуется отдельное деконструирующее усилие, специальный риторический или сюжетный инструментарий. Функции последнего, как предполагается, выполняет определение «дородный», которым снабжает Амура Пушкин. Иронически травестируя «высокий» образ, оно неизбежно сообщает ему сюжетную и семантическую динамику (см., например: Шмид 2013: 250; Сазонова 2012: 160).

## 2. Вариации взгляда: знаток vs. профан

Определение «дородный» фиксирует внимание читателя на телесном облике объекта, парадоксально его гипертрофируя: «дородный» означает не просто «полный», но также «рослый» или «крупный» (см., например: Словарь русского языка XVIII века 1991: 221). Эти характеристики, контрастирующие с привычным образом путто, разрушают устоявшуюся модель его восприятия. Смена точки зрения действительно может явиться стимулом к переосмыслению античной эмблемы и, среди прочего, к акцентуации ее потенциальной двусмысленности, открывающей возможности для игры с мортальной и эротической семантикой. К подобному приему прибегает, например, Чарльз Диккенс в романе «Крошка Доррит» (“Little Dorrit”, 1855–1857). Главный герой, Артур Кленнэм, после долгого отсутствия возвращается в родной дом – холодный, унылый и в буквальном смысле черный: стены и потолки в нежилых комнатах покрыты сажей. Ею затянута и рамы старых зеркал, украшенные фигурками амуров:

In what had once been a drawing-room, there were a pair of meagre mirrors, with dismal processions of black figures carrying black garlands, walking round the frames; but even these were short of heads and legs, and one undertaker-like Cupid had swung round on his own axis and got upside down, and another had fallen off altogether [В зале, где когда-то принимали гостей, можно было увидеть два тусклых зеркала в рамах, по которым двигались траурные процессии черных человечков с гирляндами из черных цветов; впрочем, у многих участников этого погребального шествия не хватало голов или ног; один похожий на факельщика Купидон перевернулся и висел головой вниз, а другой и вовсе отвалился (Диккенс 1960: 396)] (Dickens 1865: 57–58).

Процитированный фрагмент демонстрирует актуализацию в бытовой детали противоположных культурных смыслов. Сообщаемая образу Купидона мрачная коннотация символически подчеркивает одну из ведущих тем романа – превращение отношений, ассоции-

рующихся с теплом и любовью, в орудие насилия над человеческой душой и жизнью<sup>11</sup>. Трансформация первоначального смысла образа сопровождается здесь изменением привычной точки зрения, причем на фабульном уровне: чтобы превратить эмблему любви в символ смерти, потребовалось в буквальном смысле перевернуть ее вверх тормашками.

Фиксация на внешних атрибутах аллегорического объекта составляет также особенность наивного восприятия, не свойственного «просвещенному» наблюдателю. Это знак затемнения смысла, непонимания его. Н. Н. Петрунина полагала, что именно этот факт и делает изображение абсурдным: по ее словам, вывеска пушкинского гробовщика «механически хранит в себе античный мотив, не воспринимаемый Прохоровым, но внятный для автора и читателя повести. <...> Кочуя с вывески на вывеску, уступая то неумелой кисти, то произвольным ассоциациям живописца, гений смерти и превратился в “дородного Амура”, став, вместе с текстом адрияновой вывески, мишенью пушкинской иронии» (Петрунина 1987: 88).

Подобный «обесмысливающий» взгляд на классическую аллегорию, впрочем, характерен скорее для более поздних эпох. Постепенно выходя из моды, античная символика утрачивала связь с культурным контекстом, открывая возможности для более или менее произвольных интерпретаций. Нарочито сконструированную модель этого процесса демонстрирует, например, опубликованная в 1866 г. статья о развитии промышленного производства гробовой фурнитуры в Бирмингеме. Ее автор, иронизируя по поводу распространенной в церемониальной атрибутике «языческой» символики, сознательно отказывается от понимания раздражающих его эмблематических образов, подчеркнуто овеществляет и, тем самым, травестирует их:

Very marvellous are the designs of these adornments – these cherub-heads, bodiless but winged, though guillotined, still smiling and puffy-

---

11 О символике «черного дома» в произведениях Диккенса и, в частности, в романе «Крошка Доррит» см., например: Харви 2010: 166–169, 195–196.

cheeked, – this tall damsel, trumpet in hand, about to announce the crack of doom thereon, <...> – these terrible pagan inverted torches, symbolic of a fire that is quenched and of nought beyond, if it be not a fire unquenchable <...>. Surely there is no intrinsic necessity in this miserable desecration... [Вид этих украшений поистине удивителен – эти головки херувимов, лишенные тел, но зато снабженные крыльями, как будто гильотинированные, и все равно улыбающиеся и пухлощекие – эта долговязая деваха с трубой в руке, готовая возвестить глас судьбы, <...> эти ужасные языческие перевернутые факелы, символизирующие лишь угасшее пламя и наступающее затем ничто, как будто не существует пламени негасимого <...>. Вне всякого сомнения, нет никакой насущной необходимости в этой жалкой профанации...] (Aitken 1866: 706).

В подобной ситуации младенец-путто или крылатый юноша с легкостью может превратиться в глазах обывателя в бога любви, независимо от смысла, вкладываемого в изображение автором или традицией<sup>12</sup>. Показательной иллюстрацией служит известная история с мемориалом работы Альберта Гилберта, воздвигнутым в честь филантропа графа Шефтсбери в 1893 г. в Лондоне на площади Пикадилли. По официальной версии, статуя крылатого полуобнаженного лучника должна была служить аллегорией милосердия. «Тем не менее, – пишет Чарльз Демпси, – жители Лондона всегда видели в этой фигуре изображение Эроса, и в этом нет ничего удивительного» (Dempsey 2001: 4). По мысли исследователя, все рассуждения искусствоведов о неопределенности и многозначности аллегорического образа в данном случае бес-

---

<sup>12</sup> А. М. Яковлева описывает этот феномен на примере китча, призванного «сделать мир твердым, надежным, прозрачным для обыденного сознания», превратить сложные, многозначные образы в «прозрачные клише, чаще всего с единственным значением, которое иногда не имеет уже ничего общего с классическим художественным. <...> Амур в китче – игривый знак любви без внутренней дифференциации значений. В художественной культуре он ассоциировался со слепотой, тьмой, грехом (при изображении с завязанными глазами) и с могущественной силой природы и выступал как прелестный младенец, и как крылатая юность, воплощал и бренность земных удовольствий (амур с поднятым вверх и погашенным факелом), и всеобщность любви, и эротику» (Яковлева 2001: 255, 261–262).



почвенны: не остается никаких сомнений, что для лондонцев он имел одно и вполне определенное значение, и «со стороны Гилберта было опрометчиво надеяться убедить британскую публику <...>, что общеизвестный символ чувственной любви на самом деле воплощает собой христианское милосердие» (Ibid.). Возможность разных толкований классической эмблемы с точки зрения «наивного» и «умудренного» сознания обыгрывалась в литературе – например, стихотворение Конрада Фердинанда Мейера «Мраморный мальчик» („Der Marmor Knabe“, опубликовано в 1883 г.) построено на противопоставлении взглядов маленькой Джульетты Капулетти, принимающей статую крылатого мальчика с опрокинутым факелом за бога любви, и старого мудреца, прозревающего в образе, которому радуется ребенок, пугающие черты смерти (см.: Мейер 1958: 609). Другой пример, где «обесмысливающий» эмблему взгляд принадлежит ребенку – указанный в работе Л. И Сазоновой эпизод «Дворянского гнезда» (1856–1858) И. С. Тургенева, в котором маленький Федя Лаврецкий рассматривает в книге Максимовича-Амбодика «Емвлемы и символы» изображения Купидона «с голым и пухлым телом». Внимание к внешним «телесным» свойствам эмблематической фигуры сочетается с непониманием изображенного: и рисунки, и их «толкования на пяти языках» представляются ребенку «весьма загадочными» (Тургенев 1981: 40; отмечено: Сазонова 2012: 180–181).

Обозначенная оппозиция, на первый взгляд, соответствует логике «вывесочного» сюжета, также во многом основанного на столкновении точек зрения простодушного и просвещенного наблюдателей. И вместе с тем, приведенная выше трактовка, подразумевающая, что автор иронизирует над неспособностью гробовщика к адекватному восприятию классического образа, кажется избыточной по отношению к пушкинской повести – в первую очередь, потому, что не находит в ней ни подтверждения, ни опровержения. Ничто в тексте не позволяет судить о том, как именно Адриан Прохоров или другие персонажи интерпретируют фигуру над дверьми похоронной конторы. Представляется более вероятным, что механизмы, травестирующие и

проблематизирующие семантику пушкинского образа, имеют не столько психологическую или социальную, сколько собственно литературную природу. Существенно при этом, что с каждым из двух описанных выше «готовых слов» они работают по-разному.

### 3. Деструкция «готового слова»

#### (1) СМЫСЛ VS. СТИЛЬ

Первое «готовое слово» – классическая аллегория с доминирующей визуальной составляющей. Определение «дородный» превращает этот образ в элемент вполне типичного анекдотического сюжета о курьезной вывеске.

Как упоминалось выше, в литературе пушкинского времени вывеска могла рассматриваться как пространство взаимодействия культуры и быта. Одним из действующих лиц «вывесочного» сюжета был невежда, неспособный осознать подлинное значение живописного или литературного произведения. Ситуация, однако, могла складываться и иначе: персонаж-невежда не игнорировал «высокую» культуру, но, напротив, пытался приобщиться к ней, выступить в качестве ее носителя. Присваивая себе символический феномен, он помещал его в неадекватный контекст. Соответственно, если в первой вариации сюжета просвещенный наблюдатель различал за бытовой реалией произведение искусства, то во втором – выявлял невнятную профану абсурдность ситуации, вызванную нарушением границ между «высокой» культурой и «низменной» реальностью<sup>13</sup>. Согласно принципам

<sup>13</sup> Актуализация этой оппозиции иногда приводила к появлению буквально «зеркальных» сюжетов. Так, например, упомянутый выше популярный в литературе XVIII – начала XIX вв. мотив полной или частичной утраты рукописи – мог приобретать вид использования ее на папиюльки. Эта судьба постигает, например, заметки героя романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (“The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”, 1760–1767, vols. 1–9). Тот же прием использует журналист «Вестника Европы», описывая судьбу рецензируемого им «Дамского журнала»: «Вчера на туалете одной моей знакомой дамы я увидел под румянным горшочком книжку, половина которой была уже изорвана на завивки» (Вестник Европы 1823: 70). Между тем, в 1827 г. газета «Северная пчела» в числе курьезов раздела

классицистической эстетики (не утратившей актуальности в романтическую эпоху, невзирая на теоретические споры, связанные со сменой культурной парадигмы), возникающий в этом случае комический эффект обуславливался не трансформацией смысла исходного образа, но сопряжением несочетающихся контекстов, неуместностью сближения как такового. Этот принцип, например, оговаривался в эстетическом трактате Л. Г. Якоба, утверждавшего, что предметы, «назначенные для житейского употребления», не нуждаются в «прикрасах и фигурах», заимствованных из культурного пространства, поскольку подобное соединение противоречит здравому смыслу:

Смешно было сообщать подлым вещам высокие фигуры.  
*Объяснение:* Мех в виде ангела, печка в виде Венеры (Якоб 1974: 123).

Подобное совмещение «высокого» и «низкого» уровней реальности, ведущее к стилистическому диссонансу, и обыгрывалось в анекдотах о курьезных вывесках и объявлениях. Так в одном из номеров «Северной пчелы» сообщалось:

На Шекспировом доме, в Стаффорде на Авоне, находится следующая надпись: «Здесь умер Шекспир. NB. Продаются и отдаются в наем лошади» (Северная пчела. 1826. № 34; раздел: «Смесь»).

В другом критиковались неуместные, с точки зрения обозревателя, лепные «эпиграфы», или «монументальные надписи» на зданиях «галереи магазинов (*passage*) в улице Вивьен» – «честность,

---

«Смесь» сообщает, что предприимчивые парижские коммерсанты «в числе подарков на Новый год» выпустили в продажу «увеселительные папилютки для туалета (*Papillotes de toilette récréatives*), которые – повторим слова одного франц<узского> журнала – “доставляют прекрасному полу средство сделать из забавы кокетства приятное препровождение времени”. Красивая коробочка заключает в себе 400 папилюток для завивания волос, и на каждой из сих бумажек весьма тщательно напечатаны или хорошие стишки, или забавный анекдотец, или остроумная игра слов» (Северная пчела. 1827. № 41; раздел: «Смесь»).

*правосудие, гармония, благоразумие, неусыпность и надежда*. Отмечалось, что «случай, при распределении магазинов, конечно, без намерения архитектора, весьма удачно подшутил над сими надписями и представил насмешникам самые забавные сближения». Далее приводился перечень вывесок, расположившихся под надписями: «Честность – Корсеты, подвязные икры», «Гармония – Эластические подтяжки», «Правосудие – Сапоги всякого рода», и тому подобное (Северная пчела. 1826. № 39; раздел: «Смесь»). В обоих примерах комический эффект обусловлен именно неуместностью сочетаний: имени Шекспира и упоминания о найме лошадей, надписей, которые «годились бы на фронтоны древних храмов» (Ibid.), и сугубо утилитарной функции зданий, на которых они размещены<sup>14</sup>. К числу подобных анекдотов относится и описание вывески «одного из содержателей съестной лавки в Париже, славящегося в особенности приготовлением ветчины»:

На сей вывеске написан огромный и жирный окорок ветчины, с лавровыми листьями вокруг него; под картиною же подписан золотыми буквами следующий стих: «Le laurier seul préserve de la foudre» («Один лишь лавр от молнии хранит») (Северная пчела. 1826. № 37; раздел: «Смесь»).

Здесь к описанному выше приему добавляется эффект материализации символического феномена, который и обыгрывается в комментарии обозревателя: «Видно, г<осподин> хозяин лавки принял этот стих за истину: на доме его нет громового отвода» (Ibid.).

В последнем анекдоте упоминается и еще один аспект, способный вызвать ироническую реакцию «просвещенного» наблюдателя – гигантские размеры вывески<sup>15</sup>. Во многом отражавший реальное положение вещей, этот образ не раз появлялся в европейских

---

<sup>14</sup> О сходном впечатлении, производимом, по свидетельству современников, претенциозными парижскими вывесками 1820-х годов, также см., напр.: Мильчина 2013: 385.

<sup>15</sup> Ср. предположение, что ироническая коннотация пушкинского описания связана с размерами изображения на вывеске и «стилистикой примитивно-незатейливой живописи»: Сазонова 2012: 160.

и русских нравоописательных очерках. К примеру, в «Картине Парижа» («Tableau de Paris») Луи-Себастьяна Мерсье в перечне торговых знаков обнаруживается «...une botte grosse comme un muid, un éperon large comme une roué de carosse; un gant qui auroit loge un enfant de trios ans, dans chaque doigt...» [«сапог размером с бочку, шпора размером с колесо коляски; перчатка, в каждом пальце которой поместился бы трехлетний ребенок...»] ([Mercier] 1781: 118).

Аналогичный пассаж встречается и в опубликованном гораздо позже, в 1850 г. очерке И. Т. Кокорева, посвященном Москве сороковых годов XIX в.:

Домище на домище <...> и все это, от низу до верху, усеяно вывесками <...>; гигантский вызолоченный сапог горделиво высится над двухаршинным кренделем; <...> ключ в полпуда весом присоединился бок о бок с исполинскими ножницами, седлом, сделанным по мерке Бовы-королевича, и перчаткою, в которую влезет дюжина рук... (Кокорев 1959: 73).

Неуместная гигантомания, служившая сигналом трагедийного снижения «высоких» образов в примитивном искусстве, обыгрывалась и в художественной литературе. Комический эффект связывался здесь не с семантическим, а именно со стилистическим диссонансом. Классический пример содержится в первой главе «Мертвых душ» (1842) Гоголя, где упомянуто художественное полотно «во всю стену», украшающее залу гостиницы:

На одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, <...> привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров (Гоголь 1951: 9)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ирония по поводу представлений о красоте, находящих отражение в эпигонском, примитивном или провинциальном искусстве, встречается и в позднейшей литературной традиции. См., например, описание интерьера дома губернского предводителя в рассказе П. И. Мельникова «Именинный пирог» (опубл. в 1858): «...выписали они из Риги немца – Карла Иваныча, чтобы он княжовский дом живописью украсил.

У описываемого варианта «вывесочного» сюжета имелся, однако, специфический смысл: пристрастие к огромным, вычурным, претендующим на многозначительность образам, как и неуместное или неумелое перенесение культурных феноменов в бытовое пространство не лучшим образом характеризовало владельца вывески. Так, автор опубликованного в «Сыне отечества» отклика на книгу «Последняя война с Турцией» уподоблял завлекающее читателя, но не оправдываемое содержанием авторское «предупреждение» к ней «щеголеватой вывеске плохого мастера» (Сын Отечества 1830: 177). П. Вистенгоф позднее также противопоставлял «благородную простоту» вывески ремесленника, знающего свое дело, и огромные картины и замысловатые надписи над магазинами сомнительных коммерсантов:

Знаете ли, что очень часто, как одежда рекомендует человека, так точно вывеска рекомендует мастера, – бегите, как чумы, магазинов со страшными вывесками, на которых нарисованы франты в странных аттидюдах, с надписями: *новейший портной иностранец из Керезберга* и т. п. <...> Хотите ли сапоги, заказанные летом, получить к Рождеству, спешите к русскому сапожнику; не смотрите, что у него на вывеске исполинского размера сапог с надписью: *награжден за отличие*; он вас за то наградит большими мозолями (Вистенгоф 1842: 134).

В этот анекдотически-нравоописательный контекст «вывесочного» сюжета вполне органично вписывается «дородность» Амура с опрокинутым факелом на вывеске Адриана Прохорова – ремесленника и торговца, не гнушающегося обманом и привыкшего «запрашивать за свои произведения преувеличенную цену» (Пушкин 1948а: 90).

---

<...> Что только он не натворил: потолки расписал, нагих Венер, Купидонов и других языческих богов намалевал, и все-то они вышли у него народ здоровенный, матерой, любо-дорого посмотреть!» (Мельников [Андрей Печерский] 1976: 225). Еще один пример – упомянутая в автобиографической повести К. С. Петрова-Водкина «Пространство Эвклида» (1932) вывеска уездного художника-декоратора, на которой изображен «вылезший по пояс голый амурчик с лицом бритого мужчины» (Петров-Водкин 1970: 271).

## (2) ПОЭЗИЯ VS. ПРОЗА

Второе «готовое слово», к которому отсылает изображение на вывеске Адриана Прохорова – элегический образ. О том, что происходит с ним в травестирующем контексте, косвенно свидетельствуют детали позднего пушкинского стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...» (1836), частично перекликающегося с «Гробовщиком»<sup>17</sup>. Речь, в частности, идет об описании мемориалов, украшающих городское кладбище – о «безносых гениях» и «растрепанных харитах» (Пушкин 1948b: 423), представляющих собой предметный и стилистический аналог «дородного Амура».

Неожиданное «столкновение» стилистически разнородных лексем противоречило законам формирования и бытования поэтической формулы, принципиально значимым для литературы пушкинской эпохи. По замечанию Л. Я Гинзбург, ключевым требованием, предъявляемым стихотворной формуле в рамках русской элегической школы, было «развеществление» первичного смысла составляющих тропа, поглощение их прямого значения, сохраняющегося в затемненном, потенциальном состоянии (Гинзбург 1974: 32). Подобный поэтический образ семантически и функционально составлял аналог языковой, то есть, системной, анонимной, объективной и регулярно воспроизводимой структурно-семантической единицы, репрезентирующей норму. Использование ее должно было обуславливать идеальное взаимопонимание адресанта и адресата, автора и читателя стихотворного произведения.

Сопоставляя «безносых гениев» с погашающим факел Гименом из стихотворения К. Н. Батюшкова «На смерть супруги Кокошкина», Л. Я. Гинзбург замечала: «Если Батюшков говорит: “Здесь, в жилище плача, тихий гений смерти / Розу обрывает”, – то это не настоящая роза, <...> но роза как символ любви <...>, это не светильник, который можно наполнить маслом и зажечь, но светильник как

---

<sup>17</sup> О параллели между описаниями сборища мертвых гостей Прохорова в «Гробовщике» и городского кладбища в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу...» см.: Берковский 1962: 317.

символ жизни, и гасит его не человек, а мифологическое существо – бог брака Гимен. <...> <У Пушкина> место батюшковского тихого гения смерти, лишенной признаков поэтической абстракции, занял *безносый гений*. Безносый гений – достаточно столкновения двух этих слов, чтобы вызвать в представлении читателя ряд вещественных признаков, слагающихся в образ пострадавшей от времени кладбищенской статуи» (Ibid.: 226–227). То есть, в данном случае, как и в «Гробовщике», стилистический диссонанс приводит к материализации символического объекта. В контексте стихотворного произведения этот прием, однако, выполняет специфическую функцию: он выступает средством перевода классического образа с поэтического языка на язык «действительного мира», то есть – на язык прозы.

Упомянутый процесс неизбежно сопровождался смысловыми трансформациями: непосредственный и точный перевод с языка поэзии на язык прозы в литературе пушкинского времени был невозможен. Формула утрачивала семантическую целостность, ее элементы приобретали автономию, приводившую к актуализации побочных или затемненных значений и, среди прочего, к комическому эффекту. В случае с аллегорией «скорбящей любви» последнее вполне могло предполагать актуализацию эротических коннотаций образа Амура, приобретающего вне рамок прежде внутренне связанной, а теперь «рассыпавшейся» смысловой конструкции свое более распространенное значение. Косвенные свидетельства тому также обнаруживаются в сюжете стихотворения «Когда за городом задумчив я брожу...». Здесь, в ироническом описании городского кладбища, перечислены разнообразные свидетельства суетности и тщеславия его обитателей и посетителей:

...Купцов, чиновников усопших мавзолеи,  
Дешевого резца нелепые затеи,  
Над ними надписи и в прозе и в стихах  
О добродетелях, о службе и чинах;  
По старом рогаче вдовицы плач амурный,  
Ворами со столбов отвинченные урны...

(Пушкин 1948b: 422)



«Плач амурный» – это, несомненно, каламбур: двусмысленность эпитета подчеркнута контекстом. С одной стороны, речь идет об эпитафии, которой полагается служить знаком безутешного горя преданной супруги, потерявшей спутника жизни: это все тот же образ «скорбящей любви», нашедший в данном случае не визуальное (монументальное), а, в буквальном смысле, словесное воплощение (впрочем, как упоминалось выше, его скульптурные аналоги присутствуют здесь же в виде «безносых гениев»). С другой, именование покойника «рогачом» сообщает эпитету «амурный» явно фривольные коннотации. О том, что возникающий в данном случае комический эффект осознанно продумывался автором, свидетельствует автограф стихотворения, где присутствует оксюморонный образ «смешной» эпитафии («Смешные надписи и в прозе и в стихах» – Пушкин 1949а: 1033); немаловажно и то, что сам эпитет «амурный» не характерен для пушкинского словоупотребления: то есть, он появился здесь не случайно<sup>18</sup>.

Описываемая ситуация не абсолютно идентична тому, что происходит в «Гробовщике» с образом печального факельщика: «безносые гении» и «смешные» эпитафии – это прозаизмы, намеренно включаемые в стихотворный текст, тогда как в повести читатель, напротив, имеет дело с травестией «высокого» образа. В обоих случаях, однако, можно говорить о столкновении устойчивого элемента поэтического языка с прозаическим контекстом. «Готовое слово» элегии становится элементом прозаического сюжета, вполне допускающего или даже акцентирующего его парадоксальность (в связи с этим см., например: Якубович 1928: 113; Петрунина 1987: 93–94).

---

<sup>18</sup> В «Словаре языка Пушкина» это слово сопровождается лишь одной ссылкой – на описываемое стихотворение (Словарь языка Пушкина 2000: 21).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев М. П. 1960. Из истории русских рукописных собраний. – Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. Из ленинградских рукописных собраний / Под ред. академика М. П. Алексеева. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 7–122.
- Батюшков К. Н. 1964. Полн. собр. стихотворений / Вступительная ст., подготовка текста и примечания Н. В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель. (Библиотека поэта. Большая серия – 2-е изд.).
- Бахтиаров А. А. 1895. Пролетариат и уличные типы Петербурга: Бытовые очерки. СПб.: Типография Контрагентства железных дорог.
- Башуцкий А. П. [1841] 1986. Гробовой мастер. – Наши, списанные с натуры русскими. М.: Книга. С. 65–97.
- Берковский Н. Я. 1962. О «Повестях Белкина»: (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). – Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы. С. 242–356.
- Вестник Европы 1823. От читателя журналов. – Вестник Европы. № 5. С. 69–74.
- Виноградов В. В. 1941. Пушкин и русский литературный язык XIX века. – Пушкин – родоначальник новой русской литературы: Сборник научно-исследовательских работ / Под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 543–605.
- Вистенгоф П. Ф. 1842. Очерки московской жизни. М.: Типография С. Селивановского.
- Гинзбург Л. Я. 1974. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель.
- Гоголь Н. В. 1951. Полн. собр. соч.: В 14-ти тт. Т. 6: Мертвые души. [Т.] I. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Григорьева Е. Г. 2005. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей Publishers.
- Давыдов С. 1997. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик». – Пушкин и другие: Сборник ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева / Научный ред., сост. В. А. Кошелев. Новгород: Новгородский государственный университет. С. 42–51.
- Диккенс Ч. 1960. Крошка Доррит / Пер. Е. Д. Калашниковой. – Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30-ти тт. / Под общ. ред. А. А. Аникста [и др.]. Т. 21. М.: Гослитиздат.

- Добужинский М. В. 1982. Петербург моего детства / Предисловие, публикация и примечания Г. И. Чугуновой. – Панорама искусств. № 5. М.: Советский художник. С. 116–145.
- Иванов Е. П. 1989. Меткое московское слово: 3-е изд. М.: Московский рабочий.
- Карамзин Н. М. 1984 Соч.: В 2-х тт. / Сост., вступительная ст. и комментарии Г.П. Макогоненко. Т. 1. Л.: Художественная литература.
- Кокорев И. Т. 1959. Москва сороковых годов: Очерки и повести о Москве XIX в. М.: Московский рабочий.
- Ломоносов М. В. 1952. [Заметки к «Системе всей физики» и «Микрологии»]. – Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11-ти тт. Т. 3: Труды по физике. 1753–1765. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 491–501.
- Мейер К.-Ф. 1958. Новеллы. Стихотворения / Ред., вступительная ст. и примечания А. А. Гозенпуда. М.: Гослитиздат.
- Мельников П. И. ([Андрей Печерский]) 1976. – Мельников П. И. (Андрей Печерский) Собр. соч.: В 8-ми тт. Т. 1. М.: Правда.
- Мерзляков А. Ф. 1820. Рассуждение о драме вообще. – Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. 17. С. 62–107.
- Мильчина В. А. 2013. Париж в 1814–1848 годах: Повседневная жизнь. М.: Новое литературное обозрение.
- Морозов А. А. 1970. Купидоны Ломоносова: К проблеме барокко и рококо в России XVIII века. – *Československá rusistica*. Roč. XV. Č. 3. S. 105–114.
- Нетунахина Г. Д. 1978. Памятники XVIII в. и первой половины XIX в. – Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура: К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство.
- Николюкин А. Н. 1968. «История Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга. – Ирвинг В. История Нью-Йорка / Издание подготовили А. А. Елистратова и др. Последействие и примечания А. Н. Николюкина. М.: Наука. С. 297–322 («Литературные памятники»).
- Сын Отечества. 1830. О книге: Последняя война с Турцией. – Сын Отечества. Т. 12. № 21. С. 176–186 (подпись: Н. К.).
- О памятниках. 1819. О древних надгробных памятниках / С франц. Н. Ельчанинов. – Благонамеренный. Ч. 8. Ноябрь. № 21. С. 183–186.

- Овидий 1973. Элегии и малые поэмы: Перевод с латинского / Сост. и предисловие М. Гаспарова. Комментарии и ред. пер. М. Гаспарова и С. Ошерова. М.: Художественная литература.
- Островский Г. С. 1974. О природе русского городского изобразительного фольклора. – Советская этнография. № 1. С. 104–112.
- Островский Г. С. 1979. Русская вывеска: Материалы к биографии. – Панорама искусств-78. М.: Советский художник. С. 240–262.
- Павлова О. К. 2004. Отечественная история: Российское предпринимательство и благотворительность. СПб.: Издательство Политехнического университета.
- Петров-Водкин К. С. 1970. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство.
- Петрунина Н. Н. 1987. Проза Пушкина: (Пути эволюции). Л.: Наука.
- Платон 1993. Собр. соч.: В 4-х тт. / Общая ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; примечания А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи; перевод с древнегреческого С. А. Ананьина, С. К. Апта, Т. В. Васильевой и др. Т. 2. М.: Мысль. (Философское наследие).
- Пушкин А. С. 1935. Повести покойного Ивана Петровича Белкина / Ответственный ред. Н. Лесючевский. Текст подготовил и примечания составил Н. П. Андреев. Л.: Государственное издательство художественной литературы. (Библиотека начинающего читателя).
- Пушкин А. С. 1940. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 8. Кн. 2: Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1946. Повести Белкина / Ред. И. В. Воробьева. М.; Л.: Государственное издательство детской литературы.
- Пушкин А. С. 1948а. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 8. Кн. 1: Романы и повести. Путешествия. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1948b. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 3. Кн. 1: Стихотворения: 1826–1836. Сказки. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1949а. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. Т. 3. Кн. 2: Стихотворения: 1826–1836. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Пушкин А. С. 1949b. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 5. М.: Молодая гвардия. (Приложение к журналу «Молодой колхозник»).
- Пушкин А. С. 1955. Повести Белкина. Дубровский / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Государственное издательство детской литературы.

- Пушкин А. С. 1966. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература.
- Пушкин А. С. 1969. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература. (Школьная библиотека для нерусских школ).
- Пушкин А. С. 1974. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература. (Школьная библиотека для нерусских школ).
- Пушкин А. С. 1977. Повести Белкина / Примечания А. Л. Слонимского. М.: Детская литература.
- Пушкин А. С. 1977а. Повести Белкина / Пояснительные ст. и примечания А. Л. Слонимского. Ташкент: Укитувчи.
- Пушкин в критике 2003. Пушкин в прижизненной критике, 1831–1833 / Под общей ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге.
- Пыляев М. И. 2001. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб.: Журнал «Нева»; Летний сад.
- Рак В. Д. 2011. «Гробовщик»: [Комментарии]. – Пушкин А. С. Пиковая дама. Романы и повести. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга.
- Ростопчин Ф. В. 1889. Тысяча восемьсот двенадцатый год в «Записках» графа Ф. В. Ростопчина / Пер. с французской подлинной его рукописи И. И. Ореус. – Русская старина. Т. 64. № 12. С. 643–725.
- Сазонова Л. И. 2012. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: Рукописные памятники Древней Руси. (Studia philologica).
- Скотт В. 1829. Монастырь. – Соч. сира Валтера Скотта. Перевод Б.: В 4-х тт. Т. 1. М.: Типография Н. Степанова, при Императорском театре.
- Словарь русского языка XVIII века 1991. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6.: Грызться – Древний. Л.: Наука. Ленинградское отделение.
- Словарь языка Пушкина 2000. Словарь языка Пушкина: В 4-х тт. 2-е изд., дополненное. Т. 1: А – Ж. М.: Азбуковник, 2000.
- Сомов О. М. 1984. Были и небылицы / Сост., вступительная ст. и примечания Н. Н. Петруниной. М.: Советская Россия.
- Тургенев И. С. 1981. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения: в 12-ти тт. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Т. 6: Дворянское гнездо. Накануне. Первая любовь. 1858–1860. М.: Издательство «Наука».

- Фридлиндер Г. М. 1957. Лессинг: Очерк творчества. М.: Гослитиздат.
- Харви Д. 2010. Люди в черном / Пер. с английского Е. Ляминой, Я. Токаревой, Е. Кардаш. М.: Новое литературное обозрение. (Библиотека журнала «Теория моды»).
- Шмид В. 2013. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». 2-е изд., исправленное и дополненное / Пер. с немецкого А. И. Жеребина (I и II части). СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Эшенбург И. И. 1817. Ручная книга древней классической словесности, содержащая: I. археологию, II. обозрение классических авторов, III. мифологию, IV–V. древности греческие и римские, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. В 2-х тт. Т. 2. СПб.: В типографии В. Плавильщикова.
- Якоб Л. Г. 1974. Начертание эстетики, или науки вкуса. – Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х тт. / Сост., вступительная ст. и примечания З. А. Каменского. Т. 2. М.: Искусство. С. 81–145. (История эстетики в памятниках и документах).
- Яковлева А. М. 2001. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни. – Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб.: Алетейя. С. 252–263.
- Якубович Д. П. 1928. Реминисценции из Вальтер-Скотта в «Повестях Белкина». – Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 37. Л.: Издательство Академии наук СССР. С. 100–118.
- Aitken W. C. 1866. Coffin-Furniture. – The Resources, Products, and Industrial History of Birmingham and the Midland Hardware District. A Series of Reports, Collected by the Local Industries Committee of the British Association at Birmingham, in 1865 / Ed. by Samuel Timmins. London: Robert Hardwicke. P. 704–708.
- Antiquités d'Herculanum 1805. Antiquités d'Herculanum, gravées par Th. Piroli [avec une explication de S.-Ph. Chaude] et publiées par F. et P. Piranesi, frères. T. 3: Peintures. Paris: F. et P. Piranesi, frères.
- Bartoli, Pietro Santi 1693. Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ... notis Io. Petri Bellorii illustrata... Romæ: Typis edita à Joanne Jacobo de Rubeis, restituit auxit Dominicus de Rubeis chalcographus.
- Bethea, D., Davydov, S. 1981. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in *The Tales of Belkin*. – PMLA. Vol. 96. No. 1. P. 8–21.

- Dempsey, Ch. 2001. *Inventing the Renaissance Putto*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Dickens, Ch. 1865. *Little Dorrit*. By Charles Dickens: In 2 vols. Vol. 1. London: Chapman and Hall.
- Heal, A. 1947. *The Signboards of Old London Shops: A Review of the Shop Signs Employed by the London Tradesmen during the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*. London: B. T. Batsford.
- Larwood, Jacob [pseud.] and Camden, J. 1867. *The History of Signboards, from the Earliest Times to the Present Day*. By Jacob Larwood and John Camden Hotten. With One Hundred Illustrations in Fac-Simile, by J. Larwood. London: J. C. Hotten.
- Lessing, G. E. 1825. *Wie die Alten den Tod gebildet*. – Lessing G. E. *Sämmtliche Schriften*. Bd. 3. Berlin: Voss.
- [Mercier, Louis-Sébastien] 1781. *Tableau de Paris*. T. 1. Hambourg: Virchaux et Compagnie, Libr.; Neufchâtel : S. Fauche, Lib. de Roi.
- Mionnet, T. E. 1830. *Description de médailles antiques grecques et romaines, avec leur degré de rarité et leur estimation*. *Série Suppl.* T. 5. Paris: Testu.
- Mionnet, T. E. 1808. *Description de médailles antiques grecques et romaines, avec leur degré de rarité et leur estimation*. T. 3. Paris: Testu.
- Wind, E. 1967. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wrigley, R. 1998. *Between the Street and the Salon: Parisian Shop Signs and the Space of Professionalism in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. – *Oxford Art Journal*. Vol. 21. No. 1. P. 43–67.