

SLAVICA REVALENSIA

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. З. Белобровцева (Таллинн)

Н. А. Богомолов (Москва)

Майкл Вахтель (Принстон)

С. И. Гиндин (Москва)

А. А. Гиппиус (Москва)

Петер Гржибек (Грац)

Димитр Кенанов (Велико-Тырново)

И. П. Кюльмоя (Тарту)

Г. А. Левинтон (С.-Петербург)

М. Ю. Лотман (Таллинн / Тарту)

Н. Г. Охотин (С.-Петербург)

Е. А. Погосян (Эдмонтон)

Ф. Б. Поляков (Вена)

Эндрю Рейнольдс (Мэдисон)

Е. Н. Ремчукова (Москва)

Т. В. Скулачева (Москва)

Л. С. Флейшман (Стэнфорд)

Т. В. Цивьян (Москва)

Таллиннский университет

SLAVICA REVALENSIA IV

Издательство Таллиннского университета
Таллинн 2017



PERIODICA Universitatis Tallinnensis

Slavica Revalensia. Vol. IV

Редактор: Григорий Утгоф

Корректоры: Дарья Дорвинг, Антон Кюналь

Оформление и верстка: Сирье Ратсо

В оформлении обложки использован фрагмент лубка
«Мыши kota поGREбают» (XVIII в.)

Авторское право: Авторы статей, 2017

Авторское право: Издательство Таллиннского университета, 2017

ISSN 2346-5824 (print)

ISSN 2504-7531 (online)

TLÜ Kirjastus

Narva mnt 25

10120 Tallinn

www.tlupress.ee

Отпечатано в типографии Grano

СОДЕРЖАНИЕ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

Е. В. Кардаш (С.-Петербург). «Амур с опрокинутым факелом»: Заметки о повести Пушкина «Гробовщик» 9

С. Н. Доценко (Таллин). Образ Петра I в повести А. Ремизова «Крестовые сестры» 40

А. Г. Мец (С.-Петербург). «Сергей Иваныч»: Об одном «герое» мандельштамовского «Шума времени» 68

А. И. Гришин (С.-Петербург). Судьба «Черного человека»: Между красными и белыми (К истории раннего киносюжета Андрея Платонова) 75

А. А. Данилевский (Таллин). «Музей» С. М. Даниэля: Текст и структура аудитории 88

II

Д. Д. Николаев (Москва). Поэтика комического и контекст (Рассказ А. Т. Аверченко «Праведник») 113

Е. А. Яблоков (Москва). «Она будет мне отдаваться, а я терпеть этого не могу» («Дьяволиада» М. А. Булгакова как либертинажный текст) 147

А. И. Федута (Минск). Две версии одного события (Исторический комментарий к анекдоту С. Д. Довлатова) 175

КРИТИКА

Дарья Дорвинг (Таллин). Дон-Кихоты «Снежной революции». Рец. на кн: «“Мы не немцы!”: Антропология протеста в России 2011–2012 годов»	181
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

Кафедра русской литературы Таллинского педагогического университета: Материалы к библиографии (1998–2000)	191
Abstracts.....	199
Kokkuvõtted	203
Авторы этого выпуска.....	206
Авторам будущих выпусков.....	209

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

I

«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 бумаги¹. 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.

¹ 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)². 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: «Гробовых 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)³ 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

² 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.

³ 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)⁴. 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 повестей⁵; она находит отражение и в

⁴ Показательным свидетельством здесь служат записки графа Ф. В. Ростопчина, который на посту военного губернатора Москвы «снисал благоволение старых сплетниц и ханжей, приказав убрать гробы, служившие вывесками магазинам, их поставлявшим» (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.

⁵ 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)⁶.

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).

⁶ 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»)⁷.

⁷ 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 последнюю 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)⁸. Очевидно, что упомянутые персонажи не имеют отношения к любовным авантюрам. Они – всего лишь репрезентации контекстуально присвоенных им функций⁹. 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)¹⁰. 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

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

⁹ 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).

¹⁰ 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: