

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Боровська Олена Миколаївна

(прізвище, ім'я, по батькові)

УДК 821.161.1.09''173/181'' 043/3)

(індекс)

ДИСЕРТАЦІЯ

**Творчість М. О. Львова в контексті проблеми «поетики автора» в
російській літературі останньої третини XVIII – початку XIX століття.**

(назва дисертації)

10.01.02 – російська література

(шифр і назва спеціальності)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. М. Боровська
(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник Анненкова Олена Сергіївна,

доктор філологічних наук, професор

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

Київ - 2018

АНОТАЦІЯ

Боровська О. М. Творчість М. О. Львова в контексті проблеми «поетики автора» в російській літературі останньої третини XVIII – початку XIX ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.02 «Російська література» (035 - Філологія). – Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018.

Дисертація присвячена проблемі становлення поетики автора у перехідну добу на межі XVIII-XIX ст. на матеріалі творчості письменника «другого ряду» М. Львова. Для її розв'язання був розроблений власний алгоритм системного аналізу літературних творів автора, виходячи із необхідності виявлення художньої специфіки та ролі у літературному процесі перехідної доби творчості так званих «другорядних» постатей. З метою обґрунтування монографічного дослідження поетики М. Львова була описана історія вивчення другорядних літературних явищ і виділені основні сучасні тенденції у вивченні літературної периферії, зокрема, коли йдеться про специфічні процеси під час зміни літературних епох та роль периферійних художніх систем як індикаторів панівних тенденцій літературної еволюції та джерел оновлення поетики у перехідні періоди літератури. З'ясовано, що основною проблемою для вивчення літературного доробку М. Львова залишаються питання атрибуції його творів щодо провідних літературних напрямків, течій і стилів доби та систематизації індивідуальної естетичної специфіки його художньої мови. Структуровано найважливіші вектори досліджень літературної спадщини М. Львова, серед яких виділено роботи текстологічного та біографічного характеру (К. Лаппо-Данилевський), розвідки поетики жанру та літературного напрямку (класицизм, передромантизм) на матеріалі творів М. Львова (О. Пашкуров та ін.), а також дослідження комплексного характеру, які порушують проблему індивідуальної специфіки творчості М. Львова у ракурсах синтезу мистецтв

(О. Милюгіна та ін.), ігрової поетики (Р. Бакіров та ін.), фольклоризму (О. Лебедєва) тощо. Методологічну основу дослідження склали праці з історичної поетики, присвячені проблематиці літературної перехідності та питанням становлення поетики автора у світовій літературі (роботи С. Аверінцева, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова та ін.), а також дослідження російської літератури XVIII ст. (праці Г. Гуковського, О. Западова, Г. Макогоненка та ін.). Базуючись на результатах існуючих досліджень творчості М. Львова та загальному стані вивчення авторської поетики на межі XVIII-XIX ст., за мету роботи було покладено систематизацію проявів індивідуально-авторського первня у літературній творчості М. Львова та виявлення основних напрямів, за якими у ній здійснювався перехід від нормативної до авторської поетики.

Було з'ясовано, що системним індивідуальним трансформаціям письменник піддає насамперед жанрові канони, здійснюючи оригінальне оновлення як магістральних, так і периферійних жанрів своєї доби. Встановлено, що осердям художньої системи письменника залишаються саме канонічні жанри (урочиста ода, анакреонтична ода, епічна поема, поетичне послання, байка, ідилія, елегія), але кожен з них підлягає частковому або повному оновленню й індивідуалізації, основними засобами яких стають контамінація елементів різних жанрів у межах одного твору та пародіювання визначальних рис поетики того чи іншого жанру. Щодо маргінальних жанрів, зокрема, жанру комічної опери, було виявлено, що, окрім зазначених засобів контамінації та пародіювання, індивідуалізація жанрової моделі комічної опери відбувається за рахунок кореляцій із ліричною творчістю поета та обставинами його біографії. Виразної своєрідності у М. Львова набуває й такий жанр, як літературна програма («алегореза»), де письменник проявив себе як митець синтетичної природи, здатний оздобити літературний текст і живописними, і музичними конструктивними елементами.

У цілому жанрологічний аналіз творчості М. Львова підтвердив перехідну природу його таланту: реформуючи й індивідуалізуючи жанрові

моделі, успадковані від нормативної доби, письменник водночас дотримувався жорстких загальних естетичних норм, не виходячи за межі класичних уявлень про прекрасне та гармонійне.

Виявлено також позажанрові фактори індивідуалізації поетики літературних творів М. Львова. Зокрема, до таких віднесено різноманітні форми авторської присутності у текстах письменника. На матеріалі поезії та драматургії М. Львова було досліджено: стратегії автобіографізму у різножанрових творах (від прозорих прямих проєкцій, як у автоепіграмах, до ускладнених «шифрів», декодування яких потребує залучення додаткових джерел, таких, як епістолярій автора, наприклад, у драматичній поемі «Сильф, или Мечта молодой женщины»); художні форми авторської присутності та різновиди суб'єктних форм у текстах М. Львова (від прямого ліричного самовиразу до різноманітних масок та рольових конструктів); автоматифологізування у певних художніх творах письменника. У результаті було виявлено ціннісні домінанти художнього світу М. Львова, що віддзеркалюють його авторську особистість. Це, зокрема, поміркована, діалектична, позбавлена різких дихотомій позиція письменника у питаннях вибору між службою та приватним життям, між лояльністю до влади і незалежною критичністю до неї, між європейською або російською культурними традиціями.

Саме такі ціннісні настанови та особливості світоглядної позиції простежено й у сталих образно-сміслових комплексах, що відтворюються у творах М. Львова різних жанрів та у різні періоди його творчості. Перший з них, мотивно-тематичний комплекс «пам'ятника», не тільки традиційно для XVIII ст. пародіює та травестійно обігрує класичний мотив оди Горация «До Мельпомени», але скрізь сміхову форму транслює індивідуально значущі для М. Львова ціннісні пріоритети. Встановлено, що тему пам'ятника М. Львов подає з позиції не стільки поета, скільки зодчого, вступаючи з літературною традицією «пам'ятника» в жартівливий і водночас полемічний діалог. З'ясовано, що в усіх зверненнях до теми «пам'ятника» М. Львов підкреслює,

що сфера його слави – не поезія, але мовою поезії, прикриваючись жартом, він говорить про свої досягнення в інших галузях мистецтва.

Другий лейтмотивний образно-смісловий комплекс, який виділено в роботі й позначено як міфологізований образ «жіночої влади», має конкретно-історичний зміст. Зокрема, це образ «барыни большой» Зими у поемі «Русский 1791 год», чиї «зрелые красы» та деспотичні звички викликають асоціації з постаттю Катерини II. В «Ботаническом путешествии на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» образ Дудорової гори також натякає на імператрицю деякими портретними деталями (широкі плечі, фіжми) та прибалтійським акцентом, завдяки якому репліки гори ламаною російською мовою можна сприйняти як пародію на німецький акцент імператриці. З'ясовано, що в образах «жіночої влади» реалізовано індивідуальне ставлення М. Львова до суспільно-політичного клімату того часу: лояльність до влади й обережність суспільної позиції у поєднанні з іронічним і внутрішньо незалежним поглядом на тогочасну дійсність створюють неоднозначні гротескні образи «жіночої влади», в яких наявні натяки на стиль правління Катерини II.

Виявлено також, що наскрізна у різночасових і різножанрових творах М. Львова лейтмотивна опозиція «вогонь – вода (лід)» розкриває як традиційні, так і індивідуальні риси його художнього світу та поетики. Функціональне наповнення цієї опозиції коливається від умовно-алегоричного до індивідуально-біографічного, а її зміст формує амплітуду від еротичного до патріотичного, отже, з усіх лейтмотивних смислових комплексів, виявлених у поезії М. Львова, цей є найбільш розгалуженим у семантичному плані та неоднозначним з огляду на нормативність / індивідуальність поетики.

Як фактор індивідуалізації художньої системи М. Львова розглянуто й українську складову його художнього світу, ще не помічену дослідниками творчості письменника. Проаналізовано, як в описах українського пейзажу та характеристиках Києва у поемі М. Львова «Добрыня» закладено основи

українського і, зокрема, київського тексту російської літератури, канон якого було пізніше побудовано у творах О. Пушкіна, М. Гоголя, Т. Шевченка та Є. Гребінки.

Зроблено висновок, що перехід до авторського типу творчості було намічено й реалізовано М. Львовим системно, за функціонально значущими векторами поетики його доби – векторами жанру, репрезентацій авторського «я» й образної мови. Це дає підстави вважати авторський первень центруючою категорією літературної творчості М. Львова.

Ключові слова: поетика автора, авторський первень, літературна перехідність, поетика жанру, авторські новації, індивідуальне світосприйняття.

SUMMARY

Borovska O. Creativity of N. L'vov in the context of the problem of formation «poetry of the author» in Russian literature of the last third of the XVIII – beginning of the XIX century. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the academic degree of Candidate of Philology (Doctor of Philosophy). Speciality 10.01.02 «Russian literature» (035 – Philology). – Dragomanov National Pedagogical University. Kyiv, 2018.

The dissertation is devoted to the problem of the formation author's poetics during the transitional period on the boundary of the XVIII-XIX centuries on the material of the «second line» writer N. L'vov. For its solution, it was developed own algorithm for system analysis of literary works. It proceeds from the necessity of revealing the artistic specificity and role of creativity of the so-called «minor» figures in the literary process of the transitional period.

For the purpose to substantiate the monographic study of N. L'vov's poetics, it has been described the history of the study of secondary literary phenomena and has been identified the main trends in the modern study of the literary periphery. In particular, when it comes to specific processes during the changing literary era, the role of peripheral artistic systems as indicators of the prevailing tendencies in literary evolution and sources of renewal of poetics in the transitional periods of literature.

It is revealed that the main problem concerning the literary work of N. L'vov remains the questions of his identification regarding the leading literary trends and directions of the time, as well as the aesthetic specificity of the works. It's Dragomanov structured the most important vectors of researches of N. L'vov's literary works. Among them are works of the textological and biographical character (K. Lappo-Danilevsky), explorations of poetics of the genre and literary direction (classicism, pre-romanticism) on the material N. L'vov's works (O. Pashkurov), and also complex studies that raise problem of the individual specificity of N. L'vov's work in the aspects of the synthesis of arts (O. Milyugin), game poetics (R. Bakirov), folklorism (O. Lebedeva), and others like that.

Methodological basis of the research included works on historical poetics devoted to the problems of literary transitivity and the questions of the formation of author's poetics in the world literature (works by S. Averintsev, Y. Lotman, Yu. Tinyanov, etc.) and research of Russian literature of the XVIII century (works by G. Gukovskii, O. Zapadov, G. Makogonenko, etc.). Based on the results of existing studies of N. L'vov's creativity and the general state of studying author's poetics at the turn of the 18th-19th centuries, the purpose of the work is to systematize the manifestations of the author's individual principle in N. L'vov's literary creativity and identify the main directions in which it transited from normative to author's poetics.

It was found that the author submits first of all the genre canons systematic individual transformations, carrying out an individual renewal of both the main and peripheral genres of his time. It is established that the core of the artistic system of the writer is precisely the canonical genres (solemn ode, anacreontic ode, epic poem, poetic message, fable, idyll, elegy), but each of them is subject to partial or complete renewal and individualization, the main tools of which become the contamination of elements of various genres of one text and parodying the main features of poetics of a particular genre. Regarding the marginal genres (in particular, the genre of the comic opera), it was discovered that here, besides the mentioned means of contamination and parody, a huge role belongs to the reference to N. L'vov's lyrical

works and his biographical circumstances, due to which the individualization of the genre model of the comic opera takes place. A special peculiarity is defined in such genre as the literary «program» («allegoreza»), where N. L'vov manifested himself as an artist of synthetic nature, able to decorate the literary text with picturesque and musical constructive elements.

In general, the genrological analysis of N. L'vov's works confirmed the transitional nature of his talent: by reforming and individualizing genre models inherited from the normative age, at the same time the writer adhered to rigid general aesthetic norms, without going beyond the classical conceptions of the beautiful and harmonious.

It is revealed the out of genre factors of individualization poetics of N. L'vov's literary works. In particular, they include various forms of author's presence in the writer's texts. On the material of N. L'vov's poetry and drama was investigated: strategies of autobiographicalism in multi-genre texts (from transparent direct projections, as in autoepigrams, to complicated «ciphers», decoding which requires the use of additional sources, such as the author's epistolary, for example, in a dramatic poem «Sylph, or the Dream of a Young Woman»); artistic forms of the author's presence and varieties of subjective forms in the texts of N. L'vov (from direct lyrical expression to various masks and role constructs); a certain auto-mythologization in writer's works. As a result, it is revealed the value dominants of the artistic world of

N. L'vov, which reflects his author's personality. This is, in particular, moderate, dialectical, devoid of sharp dichotomies the writer's position on issues of choice between service and private life, between European or Russian cultural traditions, between loyalty to authority and independent criticism of it.

Precisely such values and peculiarities of the world-view position were revealed in the fixed figurative-semantic complexes reproduced in N. L'vov's works of various genres and periods of his creativity. The first of them, the motive-thematic complex of the «monument», not only traditionally for the XVIII century parodies and travesti plays the classic motive of Horace's ode «To Melpomene», but he

transmits individually important for N. L'vov's value priorities through a humorous form. It is established that N. L'vov presented the theme of the monument as if «on the opposite side of the barricades», that is, from the point of view not so much the poet, as the architect (because N. L'vov was a famous architect), coming in with the literary tradition of a «monument» into a humorous and at the same time polemical dialogue. It is also revealed that in all appeals to the theme of the «monument»

N. L'vov signals that the sphere of his glory is not poetry, but in the language of poetry, hiding behind a joke, he speaks of his achievements in other spheres of culture.

The second leitmotif figurative-semantic complex, which is highlighted in the work and designated as mythologized image of «women's power», has a specific historical content. In particular, this is the image of the «great lady» of Winter in the poem «Russian 1791», whose «mature beauty» and despotic habits call for association with the figure of Catherine II. In the «Botanical Journey to Dudor Mountain» the image of the Dudor Mountain also hints at the Empress some portrait details (broad shoulders, clothes) and a Baltic accent, through which the replicas of the mountain broken in Russian can be perceived as a parody of the German accent of the Empress. It is found out that the individual attitude of N. L'vov to the socio-political climate of his time is realized in the images of «women's power». The loyalty to the authorities and the caution of the public position in combination with the ironic and internally independent view on the surrounding reality create ambiguous grotesque images of «women's power» in which one can catch a hint of Catherine's style management.

It was also discovered that existent in different-time and multi-genre works leitmotif-oxymoron «fire – water (ice)» that reveals both traditional and individual traits of artistic world and poetics. Functional filling of this oxymoron ranges from conditional-allegorical to individual-biographical, and its content forms the amplitude from erotic to patriotic. Consequently, from all the leitmotive semantic complexes found in the poetry of N. L'vov, this is the most branched in the semantic plane and ambiguous in terms of normativity/individuality.

As a factor of the individualization of N. L'vov's artistic system, the Ukrainian component of his artistic world, not yet noticed by the researchers of the writer's creativity, is considered. It is analyzed how in the descriptions of the Ukrainian landscape and characteristics of Kyiv in N. L'vov's poem «Dobrynya» the foundations of the Ukrainian and, in particular, the Kiev texts of Russian literature were laid down, the canon of which was later built in the works of A. Pushkin, M. Gogol, T. Shevchenko and E. Grebinka.

It was concluded that the transition to the author's type of creativity was planned and implemented by N. L'vov systematically, according to functionally significant vectors of his era poetics such as genres vectors, representations of the author's «self» and figurative repertoire. This gives grounds to consider the author's origin as the central category of N. L'vov's literary creativity.

Key words: *author's poetics, author's origin, literary transitivity, poetics of the genre, author innovations, individual world perception.*

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

Публікації у фахових виданнях:

1. Научная мысль и натурфилософские мотивы как один из фокусов поэзии М. Ломоносова и Н. Львова. *Мова і культура: наук. журн.* Вип. 18. Т. V. Київ, 2016. С. 259-264.
2. О поэтике Н. А. Львова (поэма «Русский 1791 год»). *Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. науч. тр.* Санкт-Петербург, 2017. Ч. 2. С. 26-31.
3. The variety of genres presented in N. L'vov's work. *European Journal of Literature and Linguistics.* Vienna, Prague, 2017. № 4. P. 18-22.
4. Диалог с Вольтером в поэме Н. А. Львова «Русский 1791 год». *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова: зб. наук. ст. Серія 8. Філологічні науки.* Київ, 2018. Вип. 10. С. 70-75.
5. Способы выражения авторского «я» в поэме Н. Львова «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня». *Південний архів: Філологічні науки: зб. наук. пр.* Херсон, 2018. № 73. С. 66-69.

6. Образ «барыни большой» в поэзии Н. А. Львова. *Мова і культура: наук. журн.* Вип. 21. Т. V. Київ, 2018. С. 53-58.

7. Художественное своеобразие комических опер Н. А. Львова. *Література та культура полісся. Серія «Філологічні науки».* Вип 91. Ніжин, 2018. №10. С. 278-286.

Опубліковані праці, які додатково

відображають наукові результати дослідження:

8. Стихотворная сатира XVIII века и проблема художественного метода. *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики): материалы междунар. науч. конф. 14-16 апреля 1999.* Ч. 1. Гродно, 2000. С. 213-218.

9. Анакреонтическая традиция в русской литературе. *Проблеми дослідження світової літератури: зб. наук. ст.* Київ, 2011. Вип. 1. С. 21-27.

10. Жанр оды в творчестве М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина. *Посібник для студентів.* Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 81 с.

11. Жанровый диапазон творчества Н. А. Львова. *Мова і культура. XXVII Міжнародна наукова конференція імені Сергія Бураго» – Київ, 25-27 червня 2016 року.* Вип. 19. Т.ІІІ (183). Київ, 2016. С. 327-332.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	13
РАЗДЕЛ 1. Теоретико-методологические и историко-литературные аспекты изучения творчества Н. Львова в литературном контексте эпохи	
1.1. Черты переходности в литературном процессе последней трети XVIII – начала XIX веков.....	20
1.2. Литературоведческие исследования творчества Н. Львова.....	34
Выводы к разделу 1.....	50
РАЗДЕЛ 2. Индивидуализация жанровых моделей в литературном творчестве Н. Львова	
2.1. Трансформация в творчестве Н. Львова канонических жанров русской литературы последней трети XVIII - начала XIX веков.	53
2.2. Маргинальные жанры и их индивидуальные трансформации в литературном творчестве Н. Львова.....	125
Выводы к разделу 2	143
РАЗДЕЛ 3. Факторы индивидуализации поэтики литературных произведений Н. Львова	
3.1. Формы авторского присутствия и художественного воплощения авторской личности в литературных произведениях Н. Львова	146
3.2. Лейтмотивные образы и индивидуально маркированные приемы поэтики Н. Львова.....	164
Выводы к разделу 3	187
Выводы	191
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	196

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Николай Александрович Львов (1753 - 1803) – яркий представитель культуры переходного рубежа XVIII – XIX веков. Его творческая индивидуальность реализовалась в различных направлениях: в литературном творчестве, переводах и критике, архитектуре, живописи, дипломатии, геологии. «Гений вкуса» (Г. Державин), при жизни он был более известен как архитектор, поэтому ученые обращали внимание преимущественно на его архитектурные и инженерные изобретения. А литературная деятельность Н. Львова рассматривалась, как правило, либо в контексте истории «львовско-державинского» кружка, или в связи с его фольклористическими увлечениями.

Новейшее литературоведение проявляет повышенный интерес к писательскому наследию Н. Львова (исследования Р. Бакирова, К. Лаппо-Данилевского, О. Лебедевой, Е. Милюгиной, А. Пашкурова и др.). В то же время в литературоведческой науке не существует работы, сфокусированной на системном раскрытии индивидуально-авторских особенностей литературных произведений Н. Львова, а в отечественном литературоведении практически отсутствуют посвященные этому автору исследования. До сих пор фрагментарно изучены биографические и творческие взаимоотношения Н. Львова с В. Капнистом – аристократом-автономистом, украинским литератором. В 1980 году киевской исследовательницей Е. Кононко была опубликована и прокомментирована часть переписки Н. Львова и В. Капниста, но с тех пор исследования «украинского следа» в творческой биографии Н. Львова ничем не пополнились, хотя в наследии Н. Львова имеются очевидные связи с украинской культурой и национальным фольклором. Так, известно, что во время своего последнего путешествия на Кавказ в 1803 г. Н. Львов записал «от запорожца Дибровы – рассказ о его прозвище «вилк» («волк»), от казака П. Кошевого – повествование о Сечи и рассказ о казаке Василии Бегме» [121, с. 189], однако украинский сегмент этнофольклорного материала, который привлекал творческое внимание Н. Львова, пока еще не проанализирован.

Важна и литературоведческая атрибуция украинских мотивов художественного творчества Н. Львова, например, пейзаж Киева из поэмы «Добрыня». По нашему мнению, здесь закладываются основы киевского текста украинской и русской литератур, канон которого позже оформился в произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя, Т. Шевченка и Е. Гребенки.

Остается нерешенной проблема стилевой и жанровой идентификации произведений Н. Львова. Современные исследователи с разных позиций рассматривают литературное наследие писателя, один и тот же текст может быть охарактеризован в русле различных литературных жанров, течений и стилей. Например, «Ночь в чухонской избе на пустыре» квалифицируется одними учеными как предромантическая баллада, другими – как пример сентиментализма, а «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» определяется различными литературоведами как поэма, послание или травелог. Если в русском литературном процессе XVIII в. динамично развивались и взаимодействовали разные направления и стилевые течения (барокко, классицизм, сентиментализм, рококо), впитывая общие тенденции культурных традиций и парадигм фольклорной, древнерусской, тогдашней русской и западноевропейской литератур, то и в творчестве Н. Львова имеем эклектичное сочетание стилевых, жанровых, языковых стратегий, при этом достаточно редкое для русской литературной практики рококо также ярко представлено в наследии художника. Пришло время для изучения проблемы соотносительности творчества Н. Львова с художественными направлениями, течениями и жанрами его эпохи, требует объективного определения и место поэта в литературном процессе последней трети XVIII – начала XIX века.

Таким образом, **актуальность** работы заключается в определении эстетической доминанты литературного творчества Н. Львова. Учитывая это, недостаточно рассматривать наследие писателя в контексте самой поэтики художественных течений и направлений или поэтики лирико-эпических и драматических жанров. Принадлежит к переходной эпохе, когда система нормативной поэтики уходила в прошлое и культивировалась «поэтика

автора», Н. Львов отразил в своей литературной практике этот переход. В работе как доминирующий принцип творчества Н. Львова постулируется авторская индивидуальность, проявления которой декодируются на уровне жанровых экспериментов писателя и в его художественной авторефлексии.

Связь работы с научными программами, планами, темами.

Диссертационное исследование выполнено на кафедре мировой литературы и теории литературы в рамках комплексной научной темы факультета иностранной филологии Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова «Поэтика и аксиология литературы: проблемы исследования и преподавания» (протокол № 9 от 27.01.2016).

Тема кандидатского исследования утверждена на заседании Ученого совета Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (протокол № 5 от 22.12.16).

Целью диссертационного исследования является систематизация проявлений индивидуально-авторского начала в литературном творчестве Н. Львова и выявления основных векторов, по которым в ней осуществлялся переход от нормативной к авторской поэтике.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- выявить полемические, а также не проработанные исследователями аспекты литературного творчества Н. Львова;
- осмыслить литературное творчество Н. Львова в контексте историко-литературной проблемы перехода от нормативной к авторской системе поэтики;
- определить главные способы реализации стратегии отхода от нормативной и приближения к авторской поэтике в творчестве художника;
- проследить направления жанровых поисков и индивидуальных жанровых новаций в литературных произведениях Н. Львова;

– исследовать специфику воплощения авторского «я» в произведениях поэта;

– выявить и проанализировать индивидуально-авторские доминанты образной системы произведений художника.

Объект исследования – художественные произведения Н. Львова (стихотворные и драматургические произведения, литературные программы, письма, автокомментарии к переводам Анакреонта).

Предмет исследования – индивидуально-авторские особенности поэтики и художественного мировосприятия Н. Львова в контексте основных тенденций литературного процесса последней трети XVIII – начала XIX веков.

Методы исследования. В качестве основного в работе использовался *описательно-аналитический* метод, с помощью которого производилась систематизация анализируемого материала, его описание, аналитическая обработка и обобщение полученных результатов. *Историко-типологический* метод применялся к анализу жанрового, образно-тематического и поэтикального своеобразия литературных произведений Н. Львова в контексте доминирующих литературных тенденций того времени. Для выявления индивидуально-авторского начала в его текстах также привлекались *сравнительно-типологический* (при определении своеобразия разработки Н. Львовым традиционных мотивов, а также в процессе анализа трансформаций жанровых канонов в его произведениях) и *биографический* (для определения доли автобиографических элементов в текстах) методы.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют, прежде всего, труды по исторической поэтике, в которых особое внимание уделено проблемам переходности и смены историко-литературных эпох, взаиморазвития магистральных и периферийных линий в историко-

литературном процессе и вопросам становления «поэтики автора» в литературе (работы С. Аверинцева, Е. Анненковой, М. Гаспарова, Г. Грабовича, Е. Кононко, О. Корниенко, Ю. Лотмана, А. Мережинской, Ю. Минералова, Н. Нагорной, Т. Пахаревой, Н. Пахсарьян, В. Силантьевой, И. Смирнова, Ю. Тынянова, Н. Хренова и др.). Изучение жанровых, образно-тематических и поэтикальных особенностей литературных произведений Н. Львова осуществлялось с учетом соответствующих исследований литературы XVIII века и творчества Н. Львова в частности (монографии и статьи Р. Бакирова, П. Беркова, Д. Благого, Г. Гуковского, А. Западова, К. Лаппо-Данилевского, Г. Макогоненко, Е. Милюгиной, А. Пашкурова, Л. Пумпянского, И. Сермана, В. Топорова и др.).

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе:

- впервые выявлены и проанализированы индивидуальные особенности трансформации жанровых канонов в литературном наследии М. Львова; доказано, что основным приемом трансформации жанров у поэта была контаминация элементов разных жанров в рамках одного произведения;
- прослежены авторские комплексы-лейтмотивы – новационная интерпретация мотива «памятника», лейтмотивная оппозиция «огонь – вода (лед)», персонифицированный образ «женской власти»; реализованные в произведениях различных жанров, они тем самым образуют сеть автоинтертекстуальных связей внутри системы литературных текстов поэта;
- аргументированы соотношение и функционирование индивидуально-авторских и нормативных элементов в художественной системе Н. Львова, что позволило уточнить место писателя в литературном процессе его эпохи;
- проанализированы и систематизированы приемы репрезентации авторского «я» в литературных произведениях Н. Львова; при этом установлено, что художник не ограничивался только поверхностно-игровым,

масочным субъектным планом, а в большинстве произведений выстраивал многоуровневую субъектную структуру с художественной иерархией от реально-биографического и лирического образа автора к ролевому;

– литературное творчество Н. Львова в целом осмыслено не в рамках определенного литературного течения или жанровой парадигмы, а как авторская художественная система, которая определяется реализованными самим писателем индивидуальными эстетическими доминантами и конструктивными принципами.

Практическое значение полученных результатов заключается в возможности их использования при чтении курсов по истории русской литературы и поэтике художественных течений и направлений; при написании учебников и учебных пособий, посвященных литературе XVIII в.; в дальнейших исследованиях литературы этого периода; при подготовке курсовых, бакалаврских и магистерских работ, а также в редакционной практике (комментирование текстовых реалий в научно-критических изданиях произведений Н. Львова).

Апробация результатов исследования. Основные положения и выводы апробированы в статьях и выступлениях с докладами на Международных, Всеукраинских научно-практических конференциях: «Язык и культура. XXIV Международная научная конференция имени С. Бураго» (Киев, 23-24 июня 2015), «Язык и культура. XXV Международная научная конференция имени С. Бураго» (Киев, 20-23 июня 2016), «Язык и культура. XXVI Международная научная конференция имени С. Бураго» (Киев, 23-24 июня 2017), «Язык и культура. XXVII Международная научная конференция имени С. Бураго» (Киев, 25-27 июня 2018), «Анализ и интерпретация художественного текста: проблемы, стратегии, опыты» (Киев, 11-12 мая 2016), «Анализ и интерпретация художественного текста: проблемы, стратегии, опыты» (Киев, 26-27 апреля 2018), XVIII Международная научная конференция «Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения - 2016» (СПб., 15-17 апреля 2016), Всеукраинская научно-практическая

конференция ««Ad fontes»: Литературоведческие горизонты профессоров кафедры украинской литературы Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова П. Волынского, П. Хропко и О. Гнидан» (Киев, 26 октября 2018), отчетные научные конференции преподавателей, аспирантов и докторантов НПУ им. М. П. Драгоманова «Единство учебы и научных исследований – главный принцип университета» (Киев, 15 марта 2016; Киев, 18 мая 2017; Киев, 19 апреля 2018).

Публикации. По теме исследования опубликовано 11 научных статей, из которых 5 – в специализированных изданиях Украины, 2 – в международных специализированных изданиях, 1 учебно-методическое пособие, 4 – дополнительные публикации.

Структура работы. Работа состоит из аннотации, введения, трех разделов (с соответствующими подразделами), выводов к каждой главе, общих выводов и списка использованных источников (191 позиция). Общий объем диссертации – 214 страниц, из них – 195 основного текста.

**Раздел 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Н. ЛЬВОВА
В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

1.1. Черты переходности в литературном процессе последней трети XVIII – начала XIX веков

Переходные литературные эпохи и процессы являются предметом активного интереса литературоведов на протяжении последних десятилетий XX – начала XXI вв.: новый рубеж эпох закономерно обострил этот интерес, и к сегодняшнему дню наукой накоплено немало важных наблюдений и выводов о природе и законах культурной и литературной переходности. Ее семиотический механизм и логику описал еще Ю. Лотман в книге «Культура и взрыв» [104], тем самым выведя на современный уровень и осмысливая в широком культурологическом контексте проблему «литературной эволюции», в более ранней филологической науке успешно разрабатывавшуюся представителями формальной школы литературоведения (прежде всего, Ю. Тыняновым [177]). Ю. Лотманом, в частности, было предложено видение динамического механизма культуры как чередования и взаимного дополнения «взрывных» явлений и процессов постепенного развития. Ученый обращает особое внимание на то, что эти противоположные формы обновления культуры реализуются не только в чередовании, попеременном доминировании в культурном процессе (сначала, «взрыв», отменяющий старую норму культуры, потом процесс постепенного освоения и культурной легитимации «взрывных» новаций, благодаря которому и происходит «расширение культурной вселенной»), но и в одновременном сосуществовании и конфликтном, но взаимно продуктивном диалоге.

Оперируя уже только литературным материалом, исследователи последних десятилетий предложили ряд классификаций и систем дифференцирующих признаков литературной переходности. В частности, Н. Пахсарьян, идя в целом за логикой Ю. Лотмана и так же разделяя

переходные процессы и эпохи на «переломные» (более резкие, скачкообразные, «взрывные») и собственно «переходные» (отличающиеся постепенностью изменений), предлагает следующие критерии идентификации литературной эпохи как переходной:

1) «чрезвычайное разнообразие и разнонаправленность художественных тенденций, которыми отмечены историко-культурные «рубежи», спутанность тех, говоря словами Бальзака, «связей, узлов, сцеплений», которые существуют в этот период» [145];

2) «своеобразный синдром «начала»: поиск истоков собственной культуры не в непосредственном, «вчерашнем» прошлом, а в далеком, забытом или прежде маргинальном, игнорировавшемся непосредственными предшественниками (так, гуманисты Ренессанса «разглядели» античность сквозь толщу веков, которые они сами называли «средними»; романтики «открыли» средневековье и барокко; реалисты «через голову» романтиков вновь обрели XVIII век – Стендаль, Теккерей и т.д.)» [145];

3) «системность, глубокая взаимосвязь всех социально-исторических, нравственно-психологических, философско-эстетических трансформаций и жанрово-стилевых перемен» [145].

При этом исследовательница подчеркивает, что каждый конкретный рубеж эпох обладает собственной спецификой, механизм перехода всегда обладает собственными, обусловленными конкретно-историческими условиями особенностями, однако любой переходный период в литературе, помимо перечисленных выше характеристик, обладает еще одним важнейшим свойством: ««Рубеж эпох» – это всегда «царство хаоса», понимаемого как «мир бесконечных возможностей» (Л. Столович). Процесс постепенной смены культурных парадигм включает в себя определенный сгусток возможных, потенциальных, содержащихся в зародыше, в свернутом виде тенденций, которые могут получить свое полноценное развитие далеко не сразу, обладают некоей, если можно так выразиться, отсроченной актуальностью. И в этом смысле рубежи эпох всегда играют роль «мостов»

между различными мирами культуры, а не только роль границ, выявляющих их отделенность, даже отдаленность друг от друга» [145].

На активизацию игровых тенденций в культуре переходных эпох обращает внимание Н. Хренов [182] и связывает эту активизацию, прежде всего, с психологическими аспектами переживания тем или иным обществом переходного этапа (недовольство наличным состоянием и его игровое отторжение, игровое моделирование желаемого положения вещей в форме утопии и т.д.). В этом контексте проблемы переходности особое звучание получает проникнутый игровой стихией XVIII век (а в применении к теме данного диссертационного исследования важна также связь игрового начала в культуре с театром, поскольку литературное творчество Н. Львова в ряде своих проявлений непосредственно связано с театральной культурой).

В отечественном литературоведении современные представления о литературной переходности систематизированы и применены к ситуации постмодернизма в монографии А. Мережинской [119]. Основываясь на трудах И. Вершинина [25; 26], А. Курилова [71], Ю. Лотмана [103-107], Д. Лихачева [96-100], А. Панченко [63; 100], В. Силантьевой [163; 164], В. Топорова [176] и др., автор монографии акцентирует внимание на следующих характеристиках переходных периодов литературы: «противостояние «старины» и «новизны», принципиальная установка на «новизну», ориентация на будущее..., ценностная «переакцентуация» и различного рода иерархические «перестройки»... и, безусловно, существенные сдвиги в картине мира и концепции человека» [119, с. 17]. Особо выделяет исследовательница роль синергетического подхода в научном осмыслении феномена переходности. Опираясь на работы ученых данного направления, она привлекает внимание к проблеме «становления порядка через хаос» (И. Пригожин) как механизма осуществления переходности, к осмыслению художественных систем как не готовых, а «становящихся», пребывающих в динамике. Наконец, особое значение А. Мережинская придает такой мировоззренческой характеристике, как

«проблема взаимоотношений человека и Абсолюта, которая всегда заново ставится и решается в переходные периоды» [119, с. 30].

Проблема изучения переходных эпох затрагивается также в работах В. Силантьевой [163; 164], которая, как и А. Мережинская, считает синергетику основным методологическим ключом к пониманию сущности переходных эпох и процессов переходности.

При этом, нужно подчеркнуть, что исследования и В. Силантьевой, и А. Мережинской, и еще некоторых украинских литературоведов, обращавшихся к проблематике переходности (Н. Ильинской [61], И. Заярной [59]), О. Корниенко [66] касаются достаточно ограниченного историко-литературного материала: переходность исследуется на примере не более чем одного или двух (в сравнении друг с другом) переходных периодов, причем одним из таковых всегда рассматривается современный, постмодерный период («второй рубеж XX в.», как его уже традиционно обозначают в упомянутых исследованиях). Исходя из такой обращенности исследований к современной литературе, критерии переходности, выделяемые в них, не всегда можно признать универсальными, поскольку они так или иначе преломлены через специфику конкретного историко-литературного материала (проза периода постмодерна в монографии А. Мережинской, литература Серебряного века в работах В. Силантьевой [163; 164], религиозная поэтическая парадигма в литературе обоих рубежей XX в. в монографии Н. Ильинской [61] и т.д.). Поэтому, в целом учитывая названные выше характеристики переходных процессов в работах отечественных исследователей, мы будем далее опираться в ходе анализа творчества Н. Львова на разработки более универсального характера, а также на труды исследователей литературы непосредственно XVIII века.

Литературное творчество Н. Львова приходится на последнюю треть XVIII в., когда не только в русском, но и во всем европейском литературном процессе осуществляется завершающая стадия перехода от нормативной поэтики к «поэтике автора», перехода к последнему из трех больших

литературных периодов, выделяемых современными исследователями исторической поэтики: «Предварительно и в известной мере условно - в качестве всеохватывающих и особенно значимых для исторической поэтики - нами выделяются... три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания: 1) архаический или мифопоэтический, 2) традиционалистский или нормативный, 3) индивидуально-творческий или исторический (т.е. опирающийся на принцип историзма). Хронологические рубежи между этими типами сознания определены в целом двумя важнейшими социально-культурными переворотами в мировой истории: в VI-V вв. до н.э. (т.н. «осевое время» Древности, характеризующееся возникновением новых форм государственности и идеологическими движениями, которые изменили интеллектуальный климат в различных частях тогдашнего цивилизованного мира) и в конце XVIII века (время утверждения «индустриальной эпохи» в ее глобальном масштабе)» [2, с. 4].

Третий («индивидуально-творческий»), по данной классификации, период и тип литературного сознания, утвердившийся к концу XVIII в., базируется, как подчеркивают авторы статьи, на изменении отношения к художественному слову, которое теперь освобождено от риторичности. Новое видение задач художественного слова объединяет различные художественные течения эпохи, становится их общим знаменателем: «Риторическое слово для литературы XVIII в.. на деле оказывается орудием громоздким и неудобным, ибо влачит за собой многовековой груз мертвых смыслов. Новое слово, прямо выводящее к идее, а через идею – к деятельности, – пафос энциклопедистов. Новое слово, прямо, в слом традиции, соотнесенное с природой и человеком, – пафос Руссо. Слово, где, обманывая сухой рассудок, прямо звучит голос сердца – пафос сентиментализма. Пафос, который подводит черту под эпохой риторического традиционализма» [2, с. 32]. Второй доминантой «индивидуально-творческой» эпохи, кроме переориентации слова от риторического к прямому воздействию на читателя, авторами статьи названа категория автора:

«Центральным «персонажем» литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не СТИЛЬ или ЖАНР, а АВТОР» [2, с. 33].

Что касается России, то здесь весь XVIII в. определяется исследователями как переходная эпоха не только в литературе, но и во всем культурно-общественном укладе жизни страны, которая осуществляет стремительный поворот к европейской цивилизации, осваивая, в том числе, и ее гуманитарное наследие от Античности до эпохи Просвещения включительно и согласовывая этот новый культурный багаж с собственными национальными традициями и культурными особенностями.

При этом всеми учеными отмечается стремительность литературного процесса петровской и послепетровской эпох и, как следствие, одновременное сосуществование и взаимодействие в русском литературном процессе тех разнородных тенденций, которые в литературе европейских стран более последовательно сменяли друг друга (барокко, рококо, классицизм, сентиментализм, предромантизм). Например, Г. Гуковский подчеркивает, что своеобразие литературной ситуации XVIII в. заключалось именно в одновременном присутствии в литературе разнородных течений и традиций, и не только европейских, но и русских, и в их специфическом синтезе: «Все эти западноевропейские и древнеклассические чтения прививали русской литературе тысячелетний опыт других народов. При этом разнообразные воздействия, скрещиваясь, создавали нечто своеобразное, нечто оригинально-русское; ибо они попадали в сферу действия старых русских традиций, переданных современникам В. Тредиаковского или М. Ломоносова еще XVII веком и Петровской эпохой» [40, с. 41].

Также и А. Западов пишет: «В силу особенностей исторического развития России, задержанного двумя с лишним веками татаро-монгольского владычества, литературный процесс, считая с эпохи преобразований конца XVII – начала XVIII столетия, двинулся с небывалой быстротой и силой... В три-четыре десятилетия русская словесность наверстала упущенное и стала

быстро развиваться, решая задачи, выдвигавшиеся общественно-политическим состоянием страны. Оттого литературные явления русского XVIII века так сжаты во времени, архаические вирши соседствуют со стихами силлабо-тонической системы, тенденции сентиментального стиля дают себя знать уже в ту пору, когда здание русского классицизма только еще строилось и было далеко не закончено, и едва М. Ломоносов утвердил теорию трех стилей, как явился Г. Державин и в своем творчестве принялся ее разрушать» [54, с. 8].

Ту же специфику русской литературы отмечает и Г. Макогоненко, уже подчеркивая, что ею обусловлен переход русской литературы с жанровых оснований на индивидуально-авторские: «Идея личности на Западе родилась в эпоху Возрождения. И тогда же возникла новая литература, основанная на авторском начале, определявшаяся личностью художника, открытиями гениев. Идея личности в России, понимание внесловной ценности человека, представление об его индивидуальности утверждалось в ... эпоху петровских преобразований... На этой почве и появилась «вдруг» словесность, основанная на принципе авторства, определяемая личностью писателя» [114, с. 5-6]. Ученый обращает внимание на столкновение новых, индивидуально-авторских тенденций с внеличным жанровым мышлением, господствовавшим в русской литературе еще с древнерусской поры, а в XVIII веке актуализированным в классицизме. Этим конфликтом обусловлено разрушение старой жанровой системы и обновление литературы под влиянием личностного начала: «Решающей активной силой в этом борении двух принципов являлась личность поэта. Под ее воздействием жанры утрачивали одни – декретированные – черты, приобретали другие... жанры видоизменялись, часто размывались их границы, разрушалась их чистота. В иные же периоды жанры дерзко взрывались изнутри» [114, с. 16].

Об особенностях XVIII века как переходного культурного периода в России и о том, какую роль в этой «культурной революции» сыграла литература, содержательно размышлял и Ю. Лотман. Так же, как и П. Берков

[12-15], Г. Гуковский [39-42] и А. Западов[51-54], он отмечал синтетичность и разнообразие художественных тенденций в русской литературе XVIII в., подчеркивая ее «стремление не включаться в какую-либо одну европейскую традицию, а синтезировать открывшуюся умственному кругозору культуру в целом» [106, с. 149], а также динамичность, ускоренный характер ее развития.

Кроме того, Ю. Лотман указывает на общественную роль литературы в эту переходную эпоху, констатируя, что в период петровских реформ, когда формируются новые ценностные ориентиры и новый жизненный уклад страны, литература «становится образцом для жизни, по романам и элегиям учатся чувствовать, по трагедиям и одам – мыслить» [106, с. 127]. В новой ценностной системе петровской эпохи формируются два полярных идеала: «идеал деятельного патриотизма, выразившийся... в форме служения государству, и идеал частной жизни, дающей личную независимость и свободу от государственных обязательств. <...> Соответственно, поэтическая культура могла иметь центрами государственные учреждения или подчеркнуто частные, приватные кружки поэтов» [106, с. 128-129], причем, по наблюдениям ученого, вторая («частная») стратегия начинает доминировать именно в эпоху, на которую приходится творчество Н. Львова – в последней трети столетия [106, с. 132].

Еще одна важная мысль о специфике литературного процесса XVIII в., высказанная Ю. Лотманом с опорой на мнение П. Беркова, касается целесообразности или нецелесообразности рассмотрения литературы этого столетия сквозь призму литературных течений и направлений: «ни понятие «классицизм», ни понятие «предромантизм», ни даже значительно более неопределенное явление, именуемое «просветительским реализмом», ни, наконец, обращение к спасительному барокко не покрывают пестрого многообразия художественного мира русского искусства XVIII в.» [106, с. 145].

Так же, по мнению ученого, не отражает специфики литературы XVIII в. и жанрологический подход к ее исследованию. Ю. Лотман утверждает, что гораздо отчетливее, чем направленные или жанровые, в литературе этого периода работают индивидуальные механизмы творчества: «О том, что такие понятия, как «творчество Ломоносова» или «сочинения Сумарокова», не были неопределенными понятиями, расплывающимися в безличных жанрах, а представляли литературную реальность с ощущаемыми внутренними закономерностями и четко очерченной границей, свидетельствует частный, но показательный факт: следы воздействия оды Ломоносова на оду, например, Николева можно обнаружить лишь опосредованно, зато внутри творчества крупных поэтических индивидуальностей межжанровые влияния – явление обычное: связь между ораторской прозой и одой у Ломоносова, трагедийными монологами и элегиями у Сумарокова очевидна. Индивидуальность торжествует над жанром» [106, с. 156]. И, если в первой половине и середине столетия о торжестве индивидуальности над жанром можно было говорить по поводу только «крупных поэтических индивидуальностей», то, как можно будет убедиться далее, к концу столетия индивидуальные начала ощутимо начнут доминировать и в творчестве таких поэтов «второго ряда», как Н. Львов.

Наконец, еще одна важная с точки зрения методологии исследования творчества Н. Львова мысль, развитая в статье Ю. Лотмана, принадлежит Г. Гуковскому и касается не только внутрилитературного, но и в целом внутрикультурного синтеза как характерной особенности русского XVIII века. Ю. Лотман цитирует следующий тезис Г. Гуковского: «...поэзия, художественная литература вообще в это время существовала не сама по себе; она фигурировала как элемент синтетического действия, составленного живописцем, церемониймейстером, портным, мебельщиком, актером, придворным, танцмейстером, пиротехником, архитектором, академиком и поэтом – в целом образующего спектакль императорского двора» [Цит. по: 106, с. 164]. Это высказывание во многом раскрывает синтетичную сущность

творчества Н. Львова – универсально одаренной личности, сочетавшей таланты живописца, архитектора, поэта, композитора, ландшафтного дизайнера, инженера и т.д. Поэтому его литературные тексты несут отпечаток этой синтетичности, нередко и создаваясь сразу как элементы синтетического действия: спектакля, празднества, игровой, карнавализованной дружеской коммуникации. Эта синтетичность не позволяет литературным творениям

Н. Львова замкнуться только в рамках частных занятий словесностью, поскольку обеспечивает связь его «дилетантской», частной поэзии с его же выведенными в общественное пространство профессиональными архитектурными, инженерно-строительными и т.п. опытами.

Особенно важные для исследования литературного творчества Н. Львова идеи высказаны Ю. Лотманом в еще одной работе – «Поэзия 1790-1810-х годов» [105]. Определяя эпоху рубежа XVIII-XIX веков как переходную, ученый акцентирует внимание на том, что эта, как и другие переходные эпохи, характеризуется не столько реализованностью разнообразных возможностей, сколько именно их разнообразием, широтой выбора (эта мысль Ю. Лотмана, высказанная ученым еще в 1970-х гг., предвосхищает один из ключевых тезисов позднейших адептов синергетического подхода к изучению переходных процессов – тезис о моменте бифуркации как основной характеристике переходности, когда уже намечено поле потенциальных возможностей, но еще не осуществлен выбор единственной из них). Не давая заметных плодов, переходные эпохи открывают огромное количество путей, которые культура может освоить далеко не сразу. Это вызывает у ученого аналогию с тем, какую роль играет юность в человеческой жизни: «Юношество определяет последующие пути развития характера зрелого человека – вот в чем значимость этого возраста для человеческой жизни как исторического целого. Однако поэзия его — в том, что он еще содержит возможности, которым не суждено реализоваться; пути, по которым человек не пойдет, еще ему открыты, роковые ошибки —

не совершены. В характере меньше определенности, но больше выбора. Он труднее втискивается в классификационные рамки, но зато внутренне богаче» [105].

Именно эта специфика переходной эпохи, по Лотману, усиливает значение так называемых «второстепенных» фигур литературного процесса: «поэтому на материале поэзии конца XVIII – начала XIX века – времени, исторический и культурный аромат которого заключен в богатстве, неопределенности, незавершенности, – становится очевидной несостоятельность отождествления понятий «история литературы» и «история великих писателей». Не очень четкое понятие литературного «фона», так называемых «второстепенных» и «третьестепенных» поэтов, приобретает здесь особенное значение. Так возникает проблема «массовой поэзии» – литературного «фона» эпохи, служащего и контрастом, и резервом для «большой литературы». Именно на примере этой эпохи с особенной ясностью видно, что культура – не собрание шедевров, а живой организм, в единой системе которого живут и противоборствуют разные по самостоятельному значению и ценности силы» [105]. Кроме того, как отметила в своей работе Н. Нагорная, именно «периферийные явления историко-литературного процесса многое дают для понимания общих судеб литературы и могут вносить нечто существенное в наши представления об определенных типах художественного сознания» [133, с. 9].

Культурная работа, совершенная именно поэтами «второго ряда» в эпоху «переоценки ценностей», формирует, как указывает Ю. Лотман, новую среду и, не рождая шедевров, резко повышает общий, средний уровень культуры. В применении к изучению места Н. Львова в литературном процессе эпохи эта мысль Ю. Лотмана важна, поскольку объясняет, в чем истинная ценность той роли Н. Львова, которую определил его друг Г. Державин, – не будучи гениальным поэтом, быть «гением вкуса». Именно категория вкуса, как представляется, особенно важна в эпохи смены эстетических парадигм, когда отбор материала для построения новой

системы культуры осуществляется из самых разных источников. И Львов, прежде всего, и оказался таким квалифицированным экспертом культурных ценностей, реализуя свой вкус и в собственных литературных текстах, и в тех критических советах, которые давал друзьям (включая Г. Державина), и в переосмыслении традиций и имен прошлого, выявлении их актуального для данной эпохи содержания (Анакреонт, народная песня). Не будучи большим поэтом, «гений вкуса» Н. Львов стал одним из тех культуртрегеров, усилиями которых средний уровень литературы к концу XVIII столетия вырос настолько, что сделалось возможным появление Н. Карамзина, В. Жуковского, а вслед за ними и А. Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды».

С другой стороны, как утверждает Ю. Лотман, в переходную эпоху 1790-1810-х гг. особую роль играет «дилетантизм» в поэзии, поскольку дилетантские, слабые стихи были частью тенденции слияния литературы с бытом, выхода литературы за рамки «высокого» канона. Дилетантская поэзия формировала тот «чернозем» культуры, из которого потом произросло творчество великих поэтов: «Обязательной оборотной стороной развития бытовой импровизации был дилетантизм: поэзия начала XIX века неотделима от слабых, наивных дилетантских стихов. Без них не существует и стиховая культура Пушкина и Жуковского, как вершины не существуют без подножий» [105].

Литература «второго ряда», по существу, и подготавливает общий переход русской литературы в парадигму авторского творчества, создаваемого вне строгих правил: «Разрушение поэтики «трех штилей» в России началось рано, так рано, что само существование этой поэтики производит впечатление скорее идеала теоретиков литературы, чем факта художественной жизни. На основании этого историки литературы порой видят в пушкинском синтетизме непосредственное продолжение принципов, восходящих к Державину. С этим трудно согласиться. Дело не в простом разрушении жанровой иерархии – это был первичный и наиболее

элементарный процесс. Одновременно происходил глубокий сдвиг в самых понятиях границ литературы, художественного текста и вообще текста. В этом процессе второстепенные, лежащие вне различных «кадастров» типы текстов сыграли глубоко революционизирующую роль. Не случайно Пушкин проявлял к ним такое внимание» [105].

Как увидим далее, «сдвиг в самих понятиях границ литературы, художественного текста и вообще текста» осуществляется практически во всех крупных произведениях Н. Львова, устойчиво не вписывающихся ни в какие жанрово-стилевые рамки и постоянно выводящих за собственные пределы – в пространство быта, театральной игры, научного опыта и т.д.

Специфика периода рубежей XVIII – XIX вв. как переходного осмысливается рядом исследователей сквозь призму художественных течений, и при этом ученые часто используют понятие «предромантизма» (Д. Благой [16], И. Вершинин [25-26], К. Драге [190], В. Западов [57-58], Н. Кочеткова [67-69], О. Лебедева [89-90], А. Лесскис [92], Н. Либан [93], Д. Лихачев [96-98], Вл. Луков [108], Ю. Нигматуллина [136], П. Орлова [143], А. Пашкуров [146-147; 149], А. Разживин [155], Н. Сегел [191], Ю. Стенник [168-170], В. Федоров [179], Т. Федосеева [180], В. Хализев [181] и др.). Переходную природу периода предромантизма эти ученые объясняют также с помощью понятий синергетики и «срединной культуры» [170], подчеркивая, что одной из специфических характеристик переходного состояния культуры и литературы к концу XVIII в. является игровое отрицание прежних норм: «...в предромантизме, в преддверии нового периода систематизации и гармонизации в саморегулирующейся литературной культуре, доминировать начинает тенденция к раскрытию конфликтных моментов и спорности прежних норм и догм (в связи с чем в лидеры выходит феноменология Игры)» [170, с. 268]. Отмечают авторы цитируемой статьи и особую значимость Н. Львова в этом культурном пространстве: «в предромантизме на лидирующие позиции выходит концепт /принцип Игры, создающий в системе тематических образов этого

направления культ нового лидера — «простака-дилетанта», что рельефно видно в творческом наследии одного из наиболее последовательных наших предромантиков – Н. Львова» [170, с. 265].

Именно с предромантизмом, трактуемым многими современными исследователями как автономное художественное течение в литературе второй половины XVIII в., связывается утверждение индивидуально-авторского принципа в русской литературе. В частности, этого мнения, ссылаясь на авторитет А. Западова, придерживаются авторы фундаментальной коллективной монографии, посвященной предромантизму, появившейся в 2012 г. [94]. В итоге проведенного на обширном материале исследования «авторы монографии приходят к выводу о русском предромантизме как уникальном явлении в развитии русской литературы, обусловленном объективными предпосылками национальной жизни и выразившем понимание человека и мира в единстве телесного, душевного и духовного существования» [94]. Вместе с тем, данное коллективное исследование оставляет впечатление некоторой тенденциозности, слишком подчеркивая национальную и православную составляющие в формировании специфики предромантизма как течения в русской литературе XVIII в. Далее мы еще будем возвращаться к этой книге, поскольку в круг «предромантиков» ее авторы включают также и Н. Львова.

В целом, резюмируя исследования, касающиеся специфики литературного процесса последней трети XVIII в., можем констатировать, что всеми учеными эта эпоха относится к разряду переходных, а ее константной характеристикой выступает утверждение индивидуально-авторского принципа в литературе, пришедшего на смену нормативному принципу. Дискутируя о границах и содержании литературных течений и направлений этой эпохи, придерживаясь различных мнений относительно жанрового критерия при ее характеристике, по-разному оценивая факт сосуществования разнородных явлений и процессов в литературе этого периода, все безоговорочно признают выдвижение категории автора и

авторского стиля на первый план в литературном процессе последней трети XVIII в. Следовательно, изучение конкретных форм и механизмов утверждения авторского начала в литературе этого времени является важной задачей, в том числе, когда речь идет о творчестве участников литературной жизни, не относящихся к писателям «первого ряда», но существенно повлиявших на формирование эстетического вкуса эпохи. Именно к таким труженикам, заново возделавшим культурную почву и подготовившим наступление «золотого века» русской литературы, относится и Н. Львов.

1.2. Литературоведческие исследования творчества Н. Львова

Прежде всего, отметим, что основными научными разработками, посвященными Н. Львову, являются биографические и текстологические исследования, благодаря которым сформировано представление о биографической и творческой личности Н. Львова, об объеме и масштабах созданной им литературы, ее жанровом и стилевом своеобразии и хронологическом развитии. Ключевую роль в исследованиях данного направления играют работы К. Лаппо-Данилевского, биографа Н. Львова, комментатора и издателя его произведений, а также исследователя разнообразных аспектов его поэтики. Благодаря историко-биографическим разысканиям ученого и его коллег удалось уточнить ряд важных обстоятельств жизни Н. Львова – в частности, его юных лет и обстоятельств жизни его семьи, его службы в 1770-80-х гг. [36; 47; 77; 79; 80; 83; 90; 120; 132; 137; 140; 156], а также его женитьбы [46; 85]. Эти исследования позволяют более точно выявлять отражение биографических реалий в поэтических произведениях Н. Львова и более аргументированно судить о степени и направлениях их художественной мифологизации.

В целом, до начала 2000-х гг. литературоведческие исследования чаще всего упоминали о Н. Львове в контексте деятельности «львовско-державинского кружка» как «стартовой» литературной площадки, с которой началось движение Г. Державина к вершинам русской словесности, а также в

контексте темы обращения «высокой» культуры к народно-фольклорным истокам в конце XVIII – начале XIX вв. Отчасти наследуют это видение места Н. Львова в литературе его времени и современные исследователи. Например, в коллективной монографии 2012 г., посвященной предромантизму, Н. Львов рассматривается как сторонник идей И. Гердера о «духе народа» и один из основных авторов концепции обогащения ресурсов литературы фольклорно-народными языковыми и стилевыми средствами: «Позицию, в которой доброжелательное внимание к народному творчеству окрашено подлинным демократизмом, выражали Н. А. Львов и члены его кружка: Г. Р. Державин, И. И. Хемницер, В. В. Капнист, И. И. Дмитриев. В этой среде зародилась мысль искать в ритмике народной поэзии исторически свойственное русскому языку стихосложение. Сам Львов вошел в историю русской культуры как собиратель и издатель народных песен. Труд Львова положил начало интересу к фольклору с точки зрения этнографической, то есть постижения в народном творчестве духа, нравов, быта народа» [94, с. 58].

Упомянут исследователи позицию Н. Львова и в связи со становлением индивидуального начала в литературе эпохи предромантизма: «Тема творческой личности становится центральной в лирике Н. А. Львова 1790-х годов» [94, с. 72]. А также: «Одновременно с другими участниками Державинского кружка, будучи в начале своего творчества приверженцем классицизма, Львов постепенно отходит от понимания поэзии как «подражания образцам». Все большее значение приобретает для него личность автора, творческая индивидуальность, стремление к самовыражению и «самораскрытию», что и позволяет охарактеризовать позицию писателя «как предромантическую в широком смысле» [94, с. 265]. Новизна последнего тезиса представляется несколько сомнительной, поскольку о предромантической природе дарования Н. Львова успел написать еще Д. Лихачев в предисловии к изданию сочинений Н. Львова 1994 г.: «Рубеж XVIII и XIX вв. был исключительно важен для русской

культуры. Перемены совершались во всех ее гранях. И люди, подобные Н. А. Львову, не только отражались в этих гранях своими энциклопедическими интересами, но и сами формировали эти грани, объединяя их единым стилем эпохи, который можно назвать стилем предромантизма» [109, с. 5].

Также Н. Львов считается поэтом, внесшим заметный вклад в обновление жанровых форм и жанрового репертуара русской литературы: о нем неизменно вспоминают, говоря о русской «ирои-комической» поэме, об обновлении эпической поэмы, о зарождении на русской почве жанров баллады и идиллии: «С идиллией в ряде аспектов вообще можно связывать рождение русского предромантизма как целостного явления. Начало ему в русской лирике было положено, в частности, творчеством Н.А. Львова («Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8...», 1783)» [94, с. 138].

Эти унаследованные от обобщающих академических исследований литературы XVIII в. (в частности, трудов Ю. Лотмана [103;105], А. Западова [51; 53], В. Западова [55-56], Г. Макогоненко [114], Г. Гуковского [39-42]) оценки творчества Н. Львова, которые можно условно назвать «традиционными», соседствуют с теми взглядами на деятельность этого «универсального гения», которые представлены в собственно «львоведческих» работах современных ученых. Как справедливо отмечает Е. Милюгина, «двадцать первый век не только заново открыл для себя Львова, но и создал своеобразный львовский «бум». <...> Говорить и писать о Львове стало так престижно и модно, что без упоминания его имени теперь уже не обходятся журнальные, газетные и сетевые публикации по культуре XVIII века» [123, с. 357-358].

Вместе с тем, рассматривая современные исследования творчества Н. Львова и многочисленные интернет-публикации о нем, нельзя не заметить, что в них Н. Львов представлен, хотя и глубоко, но нередко односторонне – чаще всего, как архитектор (исследования А. Андреева [5-6],

М. Будылиной [23], А. Глумова [37], Н. Никулиной [140]), либо же только как литератор (труды Р. Бакирова [7-11], А. Демина [43], В. Ерохина [49], Т. Китаниной [65], О. Лазареску [72], Р. Лазарчук [73-74], К. Лаппо-Данилевского [75-88], И. Немировской [134-135], Ю. Орлицкого [141-142]), только как фольклорист (работы О. Лебедевой [89-90]) или садовый дизайнер (работы А. Веселовой [27], Д. Лихачева [99], Е. Щукиной [184]). В результате личность художника, редуцированная в каждом специальном исследовании до какой-либо одной сферы деятельности, утрачивает свою специфическую «полифоничность», остается не идентифицированной адекватно.

Попытки преодолеть эту проблему в истории изучения Н. Львова уже были, однако практически все монографии о художнике все-таки рассматривали его сквозь призму архитектурного творчества и не более того. Продуктивным в плане реконструкции творчества Н. Львова как целостного и многогранного феномена является научный проект «Гений вкуса» (ТвГУ, науч. рук. М. Строганов), в рамках которого готовится издание собрания трудов Н. Львова. Ориентация сборников «Гений вкуса» на междисциплинарное изучение львовских трудов остается лишь теоретической, – на практике исследователи каждой дисциплины замыкаются лишь на своем видении Н. Львова. Может быть, любой другой научный подход ко Н. Львову иллюзорен, но при одновременном чтении статей искусствоведов и филологов часто складывается впечатление, что никакой внутренней связи между разными видами деятельности у Н. Львова не было, тогда как речь идет об одной цельной творческой личности.

Разъятие творческого наследия Н. Львова на разные дисциплины приводит к тому, что имя Н. Львова встраивается в самые разнородные контексты и парадигмы (жанровые, стилевые, направленческие), одни авторы констатируют «уверенность [Львова] в необходимости приобщения к системе классицистического мышления» [31, с. 40], а другие пишут о его «предромантическом универсализме» [32, с. 72].

Во втором сборнике «Гений вкуса» (2001) заслуживает особого внимания статья А. Веселовой, в которой на материале статей из первого сборника обсуждается проблема атрибуции архитектурных произведений Н. Львова. Исследовательница обращает наше внимание на парадоксальную, в известной степени, ситуацию, сложившуюся вокруг наследия Львова-архитектора: подчеркиваемая многими авторами «архитектурная доминанта в творчестве Львова» вступает в противоречие с тем фактом, что «среди построек, приписываемых Львову, атрибутируемых однозначно ему не так уж много» [32, с. 97]. Игнорирование вопросов атрибуции приводит к тому, что «возникает образ архитектора, вклад которого в искусство в большой степени не вполне ясен, но единодушно признан значительным» [32, с. 101]. То, что исследователи *литературного* наследия Н. Львова сравнительно редко сталкиваются с проблемами атрибуции, связано, по мнению А. Веселовой, с особым восприятием Н. Львовым разных видов собственной деятельности. В «архитектуре как искусстве воплощающем» Н. Львов «не стремился утвердить свое авторство, ибо старался лишь воплотить то, что веками вырабатывало человечество. Литература, напротив, была способом индивидуализации <...>» [27, с. 103]. Последнее замечание исследовательницы представляется значимым в контексте темы данной диссертационной работы.

В целом, к пониманию необходимости комплексного исследования универсального гения Н. Львова современная гуманитаристика совершает только первые подступы. До сих пор не выявлено во всей полноте то главное, что побуждало его братья за самые разные искусства, заниматься всем сразу, перекраивать традиционные способы творчества в согласии с собственным идеалом — и оказываться тем самым первым. Речь идет о склонности творческой природы поэта к экспериментальным поискам, в которой, как представляется, в равной мере имели значение художественная и научная направленности дарования Н. Львова. Как литератор, он оставался не чужд научному экспериментированию (с жанром, национальным

языковым и фольклорным материалом, синтезом «своего» и «чужого» и т. д.), что, кроме всего прочего, обуславливало и некоторые особенности его авторского присутствия в текстах и специфику его авторского «я», а как ученый, архитектор и инженер-практик реализовывал свои новаторские проекты с артистическим остроумием, превращая архитектурный проект в многозначный «текст» (погреб-пирамида, собор с колокольной «Кулич и Пасха»).

В этом направлении осуществлена первая научная разведка Е. Милюгиной, которая в своей докторской диссертации наметила векторы изучения художественного эксперимента в литературном творчестве Н. Львова. Подробнее остановимся на ключевых положениях данного исследования, поскольку оно может быть принято за точку отсчета в дальнейших (включая нашу) попытках научного осмысления специфики художественного мира Н. Львова и индивидуального воплощения в нем не только ключевых тенденций его времени, но и тех, что разовьются в литературе последующих эпох.

Е. Милюгина развивает основные идеи своей работы, исходя из разработанных Ю. Лотманом понятий «эстетики тождества» и «эстетики противопоставления», ассоциированных, соответственно, с «постепенными» и «взрывными» процессами в культуре. В диссертации Е. Милюгиной постулируется мысль об экспериментальной природе творчества Н. Львова, позволившей по-новому скоррелировать эстетику тождества и эстетику противопоставления: «Стремясь решить исторически возникшее в русской культуре последней трети XVIII в. противоречие между идеей кардинального обновления искусства и идеей его постепенного органичного развития, Львов в серии своих художественных экспериментов создает эстетику асимметрии. Эстетика асимметрии, реализованная в разных литературных жанрах и искусствоведческих формах, явилась экспериментальной стратегией художника, диалектически связавшей традиционное и новаторское в искусстве, эстетику тождества и эстетику противопоставления» [124, с. 10].

Сразу отметим некоторое противоречие: само понятие эксперимента вряд ли можно ассоциировать с практикой, которая «диалектически связывает традиционное и новаторское», ведь в таком связывании исчезает смысл эксперимента как «прорыва», резко, скачкообразно, а не диалектически-постепенно меняющего параметры функционирования эстетических норм и форм.

Настойчивое утверждение Е. Милюгиной экспериментального характера творчества Н. Львова, как представляется, связано с несколько преувеличенной оценкой его, безусловно, оригинальных и талантливых опытов в разных областях культуры и искусства. В частности, исследовательница размышляет о том, почему Н. Львов оказался среди фигур «второго ряда» своей эпохи: «В отличие от тех гениев эпохи, чей новаторский опыт был непосредственно востребован XIX—XX вв., судьба Львова сложилась иначе. Его художественные эксперименты, удивлявшие и шокировавшие современников, горячо принимались друзьями и резко отвергались официозными кругами — и потому не были кодифицированы. Лишь отдельные его сочинения изданы при жизни, большая часть рукописей пропала, остальные в разрозненном виде разбросаны по разным архивам. Поэтому для XIX в. Львов оказался фигурой фоновой, периферийной, неким обертоном кодифицированного при жизни Державина» [124, с. 4]. По логике исследовательницы, художественные опыты Н. Львова были бы оценены иначе, если бы не их неприятие «официозными кругами». Следовательно, его маргинальная позиция, в частности, в литературе, обусловлена, по логике Е. Милюгиной, экстралитературными факторами, и, если бы не эти факторы, творчество Н. Львова могло бы стать столь же «кодифицированным», как и творчество Г. Державина. С этим мнением трудно согласиться, поскольку слишком очевидна разность масштабов литературного дарования, разность темпераментов Н. Львова и Г. Державина, слишком «камерный», «домашний» характер экспериментов Н. Львова, по сравнению с масштабами державинского новаторства.

Именно преувеличение масштаба литературного дара Н. Львова вносит некоторую алогичность в построения Е. Милюгиной, среди которых есть и ряд тезисов, безусловно, вызывающих согласие и представляющихся продуктивными. В частности, к таковым можем отнести ее мысли о роли маргинальных явлений в литературном процессе XVIII в., которые перекликаются с аналогичными рассуждениями о литературной эволюции Ю. Тынянова [177] и других исследователей литературного маргинеза, но помогают более четко определить место и роль творчества Н. Львова в литературном процессе его эпохи: «Анализ приемов и форм новаторского творчества Львова позволяет выявить ту существенную роль, которую неcodифицированные художественно-экспериментальные практики играли в русском литературном процессе последней трети XVIII в. Это, в свою очередь, кардинально изменяет бытующее в науке представление об отечественной культуре последней трети XVIII в. как единой и внутренне непротиворечивой. Постижение механизмов противостояния-взаимодействия литературного мейнстрима и маргинальных художественных дискурсов дает возможность уяснить диалектику традиционного (эстетики тождества) и новаторского (эстетики противопоставления) в русском литературном процессе последней трети XVIII в.» [124, с. 10].

Как представляется, творчество Н. Львова пролегло как раз по границе «старого» и «нового», совмещая их в себе пока не в виде синтеза, а в виде сосуществования «пережитков» прошлого и «ростков» будущего, без претензии на новую цельность. Отрицание прежних канонов и отсутствие качественно новой эстетической программы при множестве «эмпирических» попыток обновления отдельных жанровых и стилевых норм – это формат именно маргинального творчества, не претендующего на авторитетную позицию, но на практике вносящего свой вклад в оживление системы литературы и в формирование новых вкусовых, а вслед за ними и системно-эстетических доминант. «По-любительски», но «со вкусом» предпочесть те или иные лексические и метрико-ритмические средства, интонации, способы

субъектной организации текста, позволить себе дилетантскую свободу оперирования материалом, оставаясь в то же время, как и любой дилетант или «второстепенный» автор, в ставших традиционными макро-координатах литературы своего времени – эти особенности позиции Н. Львова и объясняют, как одновременно он реализовался в качестве «гения вкуса», но, в силу совсем не внешних, а имманентных факторов, остался писателем «второго эшелона».

Эти же черты творческой позиции и особенности дарования Н. Львова не позволяют причислять его к какому-либо одному художественному течению: он еще совсем не расстаётся с классицистическими ориентирами (и в его литературном творчестве они, условно говоря, поддержаны его архитектурными пристрастиями), но в то же время, безусловно, реализует в своем художественном мире предромантический комплекс, а также некоторые черты сентиментализма и рококо.

Вернемся к другим положениям исследования Е. Милюгиной, которые представляются значимыми для характеристики основных тенденций в изучении литературного наследия Н. Львова. Один из основных концептов, через которые раскрывается исследовательницей специфика литературного творчества Н. Львова, – это концепт «дух времени», под которым она подразумевает идеи и веяния, господствующие в европейском культурном пространстве последней трети XVIII в. и активно осваивавшиеся Н. Львовым. Исследовательница утверждает: «Для европейского искусства этого времени характерен постепенный, но необратимый и уверенный отказ от устаревших постулатов классицистической художественной системы, выраженных в абсолютизации идеалов античности, мифологизации государственного начала и регламентации искусства и жизни. Пафос тотального, универсального обновления культуры в последней трети XVIII в. стал основой формирования системы ценностей предромантизма, с его индивидуальной аксиологией, мифологизацией частной жизни и идеей органического в искусстве и жизни. Под влиянием мирового опыта

утверждение этой системы ценностей происходило и в русской литературе, и ведущую роль в этом преображении отечественного искусства сыграла духовная и художественная практика Львова» [124, с. 12].

Если с общей характеристикой «духа времени», данной в процитированном фрагменте, нельзя не согласиться, то определение позиции и роли Н. Львова здесь вновь представляется и преувеличенным, и сильно уведенным в сторону предромантизма. На самом деле, как увидим далее при обращении к таким его произведениям, как, например, «Ямщики на подставе», от классицистической мифологизации государственного начала Н. Львов далеко не уходил, а индивидуальная аксиология и прочие предромантические черты сосуществовали у него с пиететом перед античностью и ее эстетическим идеалом меры и гармонии.

Именно тезисы Е. Милюгиной, касающиеся отношений Н. Львова с государственной «мифологией», представляются наиболее спорными. В частности, противопоставляя творчество Н. Львова «официозному искусству», она утверждает: «Мифологический дискурс последнего («официозного искусства» – Е. Б.), унаследованный от классицизма, был подчинен политической задаче возвышения и сакрализации власти, что существенно ограничивало его художественные возможности. Мифопоэтический дискурс Львова, реализованный в разных по материалу и проблематике сочинениях: кантате на три голоса (1775), театральной программе «Пролог» (1783) и дружеских поэтических посланиях (1780 – 1790-е), показывает эволюцию художественного мышления поэта от мифологии власти к мифологии повседневности» [124, с. 14-15]. Прежде всего, отметим, что масштабное обобщение о переходе Н. Львова «от мифологии власти к мифологии повседневности» делается на не слишком большом и не самом показательном для него материале – кантаты на три голоса, театральной программы и дружеских поэтических посланий. Но в более концептуально значимых текстах Н. Львова – в поэме «Русский 1791

год» и в «Ямщиках на подставе» можно увидеть, как раз, явные апелляции к «мифологии власти». Достаточно умеренная и лояльная к власти позиция Н. Львова в его службе и при Екатерине II, и в дальнейшем не позволяют говорить однозначно о его полном уходе в частную жизнь и в сугубо «предромантическую» ценностную парадигму. Здесь – и в жизни, и в творчестве Н. Львова – нет единого ценностного вектора; его позиция вновь скорее характеризуется двойственностью, пограничностью, неоднозначностью, присущими переходным явлениям. Таким образом, мы рискуем утверждать, что Е. Милюгина несколько отходит от объективности и «мифологизирует» позицию Н. Львова относительно «духа времени», ради того, чтобы представить его более радикальным новатором и «человеком будущего» (под которым здесь понимается предромантизм и его аксиология), чем, очевидно, это было в действительности.

Но можно, безусловно, согласиться с общим выводом Е. Милюгиной «о том, что «дух времени» выразился в стремлении Н. Львова обобщить современный идейно-художественный опыт Европы и найти способы его воплощения в русской творческой практике» [124, с. 18].

Обращается Е. Милюгина и к еще одному важному для понимания творчества Н. Львова концепту – «дух народа». Здесь интересно тонкое и диалектичное рассмотрение исследовательницей тех культурных стимулов, которые способствовали формированию у Н. Львова концепции народности искусства. К таковым относятся, по мнению, Е. Милюгиной, прежде всего, влияния уважаемых Н. Львовым мыслителей Просвещения и идеологов предромантизма: «Концепт «дух народа» возник в творческом сознании поэта под влиянием живых традиций русского фольклора и формировался под воздействием философии Монтескье, Руссо и Гердера. Н. Львов хорошо знал их труды о роли климата, религии, нравов и обычаев в формировании «духа народа», о сущности времени как исторической категории, движущейся по восходящей, когда настоящее не отменяет прошлого, а обобщает его, вбирает его опыт» [124, с. 18]. Именно такая философская и

эстетическая почва, на которую ложился интерес Н. Львова к богатствам народной культуры, позволила ему по-особому внедрить этот «дух народа» в «высокую» литературу, избежав эклектичности или наивности.

При этом исследовательница выявляет основной принцип, позволивший Н. Львову сочетать смеховое и героическое, обрядовое и повседневное, коллективное и авторское начала в его произведениях, концептуально воплотивших «дух народа», – таковым является принцип полифонизма, и благодаря ему экспериментальные, новаторские жанровые, композиционные и стилевые решения Н. Львова далеко опережают свое время. Как подчеркивает исследовательница, они выводят к художественным открытиям XX в. Вместе с тем, в этом выводе вновь нельзя не заметить некоторой преувеличенности: Е. Милюгина, напрямую ассоциируя опыты Н. Львова с поэтическими экспериментами XX в., выпускает очевидное связующее звено между ними – новаторскую поэзию Н. Некрасова, в которой радикально был модифицирован жанр поэмы, а обнаруженный Е. Милюгиной у Н. Львова полифонизм развернулся до подлинно эпического масштаба в поэме «Кому на Руси жить хорошо?», к тому же, продолжая линию воплощения «духа народа» на новом историческом этапе. В дальнейшем в данной работе мы обратимся к сопоставлению текстов Н. Львова и Н. Некрасова, выявляя динамику воплощения «духа народа» в русской поэзии.

Возвращаясь к исследованиям Е. Милюгиной, нельзя не упомянуть и о том, что в них глубоко и полно проанализирована позиция Н. Львова по отношению к наследию прошлого (Античности, Средних веков, эпохи Возрождения). Опираясь и на архитектурные принципы Н. Львова, и на его переводческие предпочтения, и на оригинальные тексты Н. Львова, затрагивающие контексты культур прошлого, исследовательница определяет стратегию Н. Львова по отношению к «древности» как диалоговую. Н. Львов, как показывает ее работа, освобождается от классицистического догматизма в отношении к классическому античному канону, но не отказывается от него полностью, а творчески переосмысливает.

Особенно ярко в исследованиях Е. Милюгиной представлен анализ тех произведений Н. Львова, в которых осуществлен синтез искусств – прежде всего, это его «аллегорезы» – литературные программы, создававшиеся Н. Львовым в дополнение к графическим, живописным, архитектурным, садово-парковым, театральным, музыкальным произведениям и представляющие собой богатый материал для формирования образно-иносказательного языка его эпохи, ее эмблематики [127].

В целом, определяя особенности творческого мышления Н. Львова, Е. Милюгина склоняется к тому, что ему была присуща архитектурная доминанта, которая обусловила в его творчестве «эстетику асимметрии»: «Асимметричная архитектоника его творческого мышления проявилась во всех фундаментальных трудах: музыкально-театральной драматургии, поэмах, «Анакреоне», «Русском Палладию», «Московских древностях», а также в проектах, оставшихся незавершенными» [124, с. 32].

Еще одна концепция творчества Н. Львова, активно разрабатываемая исследователями корпуса его литературных произведений, строится вокруг понятий игры и маски. В частности, на значимость и разработанность масочного начала в поэтике Н. Львова указывает К. Лаппо-Данилевский [84], а в 2016 г. Р. Бакировым была защищена диссертация на тему «Модификации литературной маски «простака» в творчестве Н. А. Львова». Одним из основных тезисов этого исследования является следующий: «В контексте эволюции личностного начала в литературе России этого времени и генезиса авторских стратегий писателей, одну из лидирующих позиций занимает литературная маска так называемого «простака». В ее основе лежит осознанное снижение внутритекстовым автором или героями своего ума / социального статуса / навыков. В творчестве писателей XVIII века, представляющих разные литературные направления, наблюдаются различные варианты данного явления (Ф. Прокопович использует маску «пастушка», В. И. Майков – «кабацкого певца», Н. М. Карамзин – «незадачливого путешественника» и «сентиментального поэта»,

И. А. Крылов наследует традиции раешной масочности, Г. Р. Державин применяет россыпь масок – от «мурзы» до оссианического певца, а Н. А. Львов в качестве одной из основных использует маску «поэта-дилетанта»...)» [7, с. 6]. Автор данного исследования, таким образом, утверждает связь поэтики маски и того или иного варианта масочности с двумя факторами: с эволюцией личностного начала в литературе и с художественным течением, к которому может быть отнесено творчество того или иного автора, использующего маску. В случае Н. Львова Р. Бакиров считает масочность основным, системообразующим принципом его литературного творчества: «Маска «простака» является организующим принципом поэтики Львова, через который возможно выстроить цельную парадигму его творчества и понять скрытые смыслы, подтексты, заложенные в произведениях писателя» [7, с. 7]. Автор также связывает масочное начало в литературных произведениях Н. Львова с развитием жизнетворческой стратегии в культуре эпохи предромантизма и прослеживает его и в жанровых экспериментах Н. Львова, и в его исходных философско-эстетических установках. При этом глубоко проанализированы истоки масочности у Н. Львова и выявлена ее двойная генеалогия: и в европейской культуре XVIII в., и в древнерусской традиции. Необходимо отметить логичность и глубокую обоснованность концепции исследования Р. Бакирова, а также ее эмпирическую подтвержденность: анализ текстов лирических произведений, поэм и драматургии Н. Львова, проведенный в диссертации, подтверждают системообразующую функцию масочного начала в его произведениях, хотя по некоторым частным моментам анализа и интерпретации авторских масок Н. Львова Р. Бакировым возникают возражения. Они будут изложены в ходе анализа авторского «я» Н. Львова в соответствующем разделе данной работы.

Наконец, обратим внимание на те аспекты изучения творчества Н. Львова, которые пока мало или совсем не затронуты исследовательским вниманием. Прежде всего, отметим отсутствие современных

литературоведческих обращений к творчеству Н. Львова в украинской русистике. Представляется, что этот автор еще не введен в отечественный научный и культурный дискурс потому что его связь с контекстом украинской культуры не просматривается. Однако, эта связь у Н. Львова проявлена в биографическом плане: он был не только близким другом, но и родственником (по линии жены) выдающегося сатирика и одного из членов «львовско-державинского кружка» В. Капниста – не только этнического украинца, но также патриота Украины, горячего сторонника ее культуры, самобытности и самостоятельности. Еще в 1980 г. киевской исследовательницей Е. Н. Кононко была опубликована и прокомментирована часть переписки Н. Львова и В. Капниста [111], но с тех пор исследование «украинского следа» в творческой биографии Н. Львова ничем не пополнилось. Между тем, творческие связи Н. Львова с В. Капнистом требуют дальнейшего анализа. В частности, было бы небезынтересно выяснить, насколько сатирические приемы В. Капниста и стилистика его иронического юмора соотносятся с юмористическим и ироническим началом в литературных произведениях Н. Львова. Также исследованию подлежит общая Львовско-Капнистовская семейная мифология, в том числе, отраженная в воспоминаниях их потомков и в некоторых текстах (например, в стихотворении В. Капниста, обращенном к дочери Н. Львова).

Кроме того, в наследии Н. Львова можно найти связь с контекстом украинской культуры и помимо личности В. Капниста. Так, известно, что во время своего последнего путешествия на Кавказ в 1803 г. Н. Львов записал «от запорожца Дибровы – рассказ о его прозвище «вилк» («волк»), от казака П. Кошевого – повествование о Сечи и рассказ о казаке Василе Бегме» [121, с. 189]. Украинский сегмент этно-фольклорного материала, привлекавшего внимание Н. Львова, пока еще не прокомментирован и никак научно не осмыслен.

Наконец, отметим еще один достойный внимания аспект в исследованиях Н. Львова, который можно считать неразработанным:

чрезвычайно содержательное и емкое определение дарования Н. Львова, данное Г. Державиным – «гений вкуса» – всеми исследователями по умолчанию понимается метафорически и не становится отдельным объектом научного осмысления, хотя это определение и было выбрано в качестве названия к целой серии посвященных Н. Львову научных сборников. Даже в фундаментальной работе Е. Милюгиной роль «гения вкуса» комментируется в связи только с переводом Н. Львовым книги Петито «Рассуждение о перспективе»: «Не создав собственных текстов классического «трактатного» типа, Н. Львов переводом «Рассуждения о перспективе...» оказал существенное влияние на российское общественное сознание конца XVIII в. Формирование художественно-эстетического пространства и просвещенной среды своего времени – это и есть та роль «гения вкуса», которую играл Львов в истории отечественной культуры» [124, с. 28].

И если понятие «гений» в исследованиях литературы последней трети XVIII – начала XIX вв. комментируется достаточно регулярно, да и в целом входит в круг базовых понятий литературы и науки о ней еще с эпохи Гегеля, то понятие «вкус» остается за рамками систематического литературоведческого изучения и скорее встречается в эстетике, а также в социологии литературы, при обращении к вопросу о читательских предпочтениях той или иной эпохи или социальной среды и т.п. При этом, в эстетическом дискурсе понятия «гения» и «вкуса» образуют оппозиционную пару. На это указывает А. Михайлов в энциклопедической статье, посвященной вкусу: изложив историю возникновения и функционирования этого понятия как порождения классицистических нормативных представлений об искусстве, он замечает, что «статья «Вкус» в «Энциклопедии», написанная Ж. Ф. Сен-Ламбером, но отредактированная Дидро, обнаруживает противоположность вкуса и гения – «неправильного, неприбранного и неукротимого»» [130]. Таким образом, понятие «гений вкуса» в контексте эпохи Просвещения – это почти оксюморон, и, очевидно, Г. Державиным должна была осознаваться антиномичность такого

определения, поскольку научный и эстетический контекст Просвещения оставался одним из самых актуальных в львовско-державинском кругу. Следовательно, аттестация «гений вкуса», данная Н. Львову его выдающимся другом и единомышленником, нуждается в более детализированном с историко-литературной точки зрения анализе, чем это было до сих пор.

Выводы к главе I. Итак, в результате обращения к исследованиям особенностей периода последней трети XVIII – начала XIX вв., а также творчества Н. Львова, можно сделать следующие выводы. Эпоха, на которую приходится жизнь и творческая деятельность Н. Львова, всеми исследователями истории литературы и исторической поэтики расценивается как переходная, причем, эта переходность отмечается как на уровне смены макропарадигм (на этом уровне на конец XVIII – начало XIX вв. приходится завершающая стадия перехода от нормативной к авторской поэтике во всех европейских литературах [2]), так и на уровне локальной периодизации русской литературы, в рамках которой это время чаще всего соотносится с предромантизмом, переходность которого заключается в переоценке культурных ценностей эпохи Просвещения и классицизма, производимой с позиций утверждения индивидуального начала в творчестве и личных человеческих ценностей в культуре в целом (дружба, любовь, личная независимость, свобода частной жизни и т.п.).

Переход литературы и искусства на индивидуально-авторскую основу сопровождается сломом жанровой иерархии и расшатыванием жанровых канонов, сосуществованием разнородных течений и размыванием их границ, поисками новых путей развития литературы в ее активном диалоге с инонациональными культурами, с одной стороны, и с фольклором и народной культурой – с другой.

Радикальное обновление литературы происходит зачастую не только и не столько в пространстве официальной высокой словесности, сколько на периферии большой литературы, в творчестве талантливых экспериментаторов-самоучек, пробующих новые формы и приемы в рамках

«домашнего» творчества для узкого круга друзей и единомышленников, не будучи скованными нормами и требованиями «серьезной» литературы. Поэтому на видное место в этот переходный период выходит культура дружеских кружков, а литературное творчество «дилетантов», писателей «второго ряда» содержит множество новаторских находок, которые будут позднее канонизированы в творчестве великих писателей.

К числу таких писателей-«дилетантов», чье творчество стало настоящей домашней лабораторией литературных новаций, относится Н. Львов. Его широкая эрудиция, образованность, настроенность на стремительное саморазвитие и на творческое преобразование окружающей жизни, соответствовавшее духу эпохи, позволили ему реализовать себя в качестве и архитектора, и инженера, и художника, и ученого-филолога, и, собственно, писателя, чей разносторонний опыт помог безошибочно находить и опробовать в своем творчестве наиболее продуктивные эстетические решения и приемы.

Поэтому неудивительно, что в последние десятилетия, после публикации в 1990-х гг. основного корпуса произведений Н. Львова, в российском литературоведении начался настоящий «львовский бум»: по творчеству этого «маргинального» автора собираются научные конференции, издаются сборники посвященных ему исследований [31 – 34], защищаются диссертации. Исследователи заняты определением принадлежности Н. Львова к тому или иному литературному течению, в целом причисляя его к ключевым фигурам русского предромантизма, взаимодействием искусств в его художественном наследии. Также, практически, все исследователи уделяют внимание анализу индивидуального начала в его творчестве, чаще всего, сквозь призму жанра.

Вместе с тем, пока не существует работы, посвященной системному выявлению индивидуально-авторского начала в литературных произведениях Н. Львова. В данной работе будет сделана попытка именно такого системного подхода к его литературному творчеству, предполагающая

рассмотрение этого начала и на уровне жанров, и на уровне форм и способов выражения авторского «я», и на уровне образного языка. Указанными параметрами системного анализа индивидуальной поэтики Н. Львова обусловлена структура дальнейших разделов работы.

Раздел 2. ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ МОДЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЛЬВОВА

2.1. Трансформация в творчестве Н. Львова канонических жанров русской литературы последней трети XVIII - начала XIX веков

В системе литературы XVIII в., как известно, господствовал жанровый принцип. Г. Гуковский писал об эпохе классицизма: «Следует напомнить, что художественное мышление середины XVIII века было мышлением классификационным. Опираясь на нормы должного и сущего (авторитеты), оно мыслило эти нормы разделенными на отделы и подотделы жанров и их разновидностей. Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного в искусстве. Все поле творчества было разделено на жанровые участки. Жанр не был фикцией, рабочей гипотезой теоретиков, м. б. даже и не необходимой, а реальным элементом эстетического функционирования поэтических произведений. Элегия, героическая поэма, торжественная ода, эклога, трагедия, эпиграмма воспринимались именно как таковые, т. е. воспринимались прежде всего как единицы жанра. Различные произведения одного жанра мыслились рядом как многие проявления единой родовой сущности. Система данного произведения неизбежно проецировалась на фон общей системы признаков жанра, присутствовавшей в произведении как основа и схема его» [40, с. 278].

Г. Макогоненко, в свою очередь, утверждает, что «жанровое мышление» было особенно характерно именно для русской литературы XVIII в., поскольку «было обусловлено и традицией древнерусской литературы, и новым направлением – классицизмом» [114, с. 15]. Ученый выделяет следующие жанры в русской поэзии этого столетия, как магистральные: ода, эпическая поэма, сатира, басня, герои-комическая поэма, элегия, песня, анакреонтическая ода.

Принятая в России система литературных жанров, господствовавшая во второй половине XVIII в., была выстроена М. Ломоносовым в работе «О

пользе книг церковных в российском языке» (1757) [101], где, в соответствии с установлениями классицизма, различаются жанры высокие, средние и низкие. К первым автор причисляет героические поэмы, оды, прозаические речи о важных предметах; ко вторым – театральные сочинения, требующие участия и обыкновенных людей, дружеские стихотворные послания, сатиры, эклоги, элегии, в прозе – «описание дел достопамятных и учений благородных»; к третьим – комедии, эпиграммы, песни, в прозе – дружеские письма, описания обыкновенных дел. Таким образом, М. Ломоносов разделяет поэтические роды и виды на «высокие», «средние» и «низкие». Своеобразие такого деления в том, что одновременно с поэтическими жанрами разделены и жанры прозаические. По сути дела, он создал первую систему литературных жанров вообще. Ни до него, ни после, никто из русских писателей XVIII века не пытался представить все литературные жанры в качестве единой взаимосвязанной системы.

Для оформления русского варианта классицистической системы важную роль сыграла и «Эпистола о стихотворстве» А. Сумарокова [173], в которой, по примеру Н. Буало, но с некоторыми расхождениями с французским предшественником, были изложены в стихах правила создания произведений каждого из нормативных жанров, в частности, для идиллии, элегии, оды, сатиры, комедии, эпиграммы, песни, «ирои-комической» поэмы, эпической поэмы, басни, сонета, рондо, баллады.

Поэтому закономерно, что одна из наиболее революционных линий литературного развития пролегла в конце этого столетия именно по жанровому пространству: исследователями жанровых структур и процессов констатируется «переход от доминирования канонических жанров к преобладанию неканонических, который относится к последней трети XVIII в. и первой трети XIX в.» [175, с. 15]. Таким образом, переходность, затронувшая в целом эпоху, на которую приходится творчество Н. Львова, ярко проявилась и в жанровой эволюции, приведя к господству в литературном процессе таких жанровых стратегий, которые ориентированы

на индивидуальный эстетический поиск автора – «на образцы авторского выбора (а не воспроизведения первообраза-«эйдоса»», причем цель этого выбора – создание нового варианта константного для жанра соотношения противоположных структурных особенностей в каждом из основных аспектов художественного произведения как целого (т.е. варианта внутренней меры этого жанра)» [175, с. 138]. Этот новый «авторский выбор» осуществляется за рамками канона, в пространстве частного эксперимента на «периферии» литературного процесса.

В переходные периоды, когда активизируется взаимодействие между периферийными и магистральными явлениями в литературе, в том числе, и в области жанра, именно маргинальная область оказывается резервом обновления и дальнейшего развития литературы. Поэтому в переходные периоды возникает огромное количество форм, выходящих за рамки устоявшихся канонов, расшатываются границы жанров, возникают произведения, сочетающие в себе ранее несочетаемые жанровые характеристики и т.д. Маргинальные явления становятся предвестниками тех тенденций, которые в литературном процессе следующей эпохи начнут играть главную роль, «периферия» и «центр», как было замечено еще Ю. Тыняновым [177], меняются местами: жанры, занимавшие доминирующие позиции в литературе предыдущей эпохи, смещаются на периферию, а периферия перемещается в центр. Потенциал обновления литературы, заложенный в маргинальных формах, отражен в одном из современных определений маргинального жанра: «...маргинальный жанр – это определенный вид текстов, произведенный на границе, выталкиваемый за границы системы, вмещающий «внесистемные» элементы» [187, с. 42].

В литературе последней трети XVIII в. магистральными по-прежнему считались жанры, канонизированные классицизмом: ода, героическая поэма, трагедия, комедия, идиллия, басня и др. Как будет показано выше, Н. Львов активно обращался к этим традиционным жанрам, однако существенно

трансформировал их в своем творчестве, выходя за рамки жанрового канона и способствуя его обновлению.

Обратившись к литературному наследию Н. Львова, находим произведения самых разных жанров. Правда, сами жанровые определения принадлежат не автору, а литературоведам-исследователям творчества поэта. К. Лаппо-Данилевский в комментариях к изданию сочинений Н. Львова пишет, что многие произведения «имели значение творческого эксперимента», в чём и видится причина жанрового и стилового разнообразия [78, с. 394].

Именно творчески подходит к литературным жанрам Н. Львов. Практически, все жанры эпохи классицизма (ода, басня, ирои-комическая поэма, эпиграмма, эпитафия) представлены в его творчестве в индивидуально обновленном виде.

Ода в творчестве Н. Львова

Н. Львов крайне иронично высказывается в адрес одописцев в шутовском стихотворении «Его сиятельству Александру Андреевичу Безбородке»:

С тех пор парнасские уроды
В пять пуд писать пустились оды
Продажным и тупым пером,
Как словом поразбогатели,
А напротив, пооскудели
Рассудком, вымыслом, умом [109, с. 81].

Далее следует сатирическое изображение авторов, прекрасно овладевших техникой написания стихотворных произведений в данном жанре, но сочиняющих оды из корыстных побуждений.

«Ода во вкусе Архилоха», состоящая из трёх строф, подчёркнуто правильная, и в этой исключительной нормированности ощущается насмешка. Полное название оды – «Ода во вкусе Архилоха на 1795-й год, во

время взятия Варшавы при письме посланная во дворец к графу Бе<збородко> и между городской и придворной обеднею, во время глазной моей болезни сочиненная» – явственно пародирует заглавия од М. Ломоносова, но не в упрёк поэту-предшественнику, а в качестве констатации ущербности существующей жанровой системы, нуждающейся, по мысли Н. Львова, в пересмотре, переоценке.

Вместе с тем, в этой насмешке над «правильной» одой в стиле М. Ломоносова можно увидеть и иронию по адресу ломоносовской традиции. О том, как соперничали между собой, в том числе, и в одическом жанровом пространстве XVIII в. школы М. Ломоносова и А. Сумарокова, подробно говорится в обстоятельной работе Г. Гуковского, посвященной этому соперничеству. В частности, ученый характеризует позицию М. Ломоносова, выделяя в ней в качестве главных принципов следующие: «В основу его теории положено разграничение между речью поэтической и речью обыденной. Первая – «штиль», характеризуется как язык богов, высокая речь, оторванная от привычного практически-языкового мышления, во всем отличная от этой «подлой» речи, недопустимой в литературном произведении. Ломоносову нужна прежде всего торжественность слога и абстрактность его. Он постоянно говорит о таких, по его мнению, достоинствах речи, как «важность, великолепие, возвышение, стремление, сила, изобилие» и т. д.» [40, с. 44]. Выступая против заданной М. Ломоносовым традиции, А. Сумароков отстаивает противоположные принципы творчества: «Лейтмотивом в его высказываниях об искусстве является «требование естественности». На место ломоносовской искусственной повышенности тона он поставил непринужденность, на место торжественности – простоту. Это – его любимое понятие» [40, с. 48].

Именно по стопам А. Сумарокова, входя в число последователей «сумароковской школы», движется в литературе Н. Львов, о котором также находим знаменательное упоминание у Г. Гуковского: «Львов, эрудит, теоретик, ближе всех подходил в своем творчестве к наследию...

Сумарокова» [40, с. 196]. От А. Сумарокова Н. Львов наследует, прежде всего, идеал «простоты», в его творчестве обретающий акцентированное, концептуальное звучание в контексте переориентации аксиологической системы предромантизма от общественного к частному, от официального к «домашнему» кругу ценностей. Но кроме того, можно предположить, что Н. Львову оказывается близко и отношение А. Сумарокова к жанровому поиску, его стремление к разнообразию жанровых решений и экспериментов: «Помимо создания особой системы поэтических приемов, творчество Сумарокова имело значение еще и в том смысле, что оно необычайным разнообразием своим открывало широкие возможности последующему поколению, которое могло уже продолжать начатое. В некоторых жанрах Сумароков имел предшественников; большей частью приходилось все же создавать наново. Он дал образцы во всех почти жанрах, тогда известных; в этом отношении после него XVIII век прибавил немного. Начав с песен, он вскоре перешел к оде (пока еще ломоносовского типа), псалму, трагедии, эпистоле; затем следуют комедия, басня, эпиграмма, лирическое стихотворение вне установленной тогда классификации жанров, идиллия. В то же время (50-е годы) Сумароков разрабатывает сонет, создает античные строфы, анакреонтическую оду. Далее идет опера, эклога, элегия, драма; затем статья и речь (проза), рондо, сатира. Наконец, на новых основаниях перестраивается торжественная ода, вновь привлекает внимание поэта псалом и т. д. и т. д.» [40, с. 55].

Говоря о том, как преломляется в поэзии Н. Львова одическая традиция, следует также отметить, что этот автор все же стремился не примыкать ни к каким соперничающим «лагерям» в литературе своего времени, а потому абсолютно свободно выстраивал свое творчество, не стремясь следовать сугубо «сумароковской школе». Во многом совпадая с тенденциями этой школы, он, в то же время, какими-то сторонами своей художественной натуры оказывался близок М. Ломоносову и его традиции. В частности, представляется, что с этим российским реформатором Н. Львова

сближает энциклопедическое многообразие интересов и направлений творческой самореализации, а также соединение художественного и научного дарований. Поэтому и одическое наследие Н. Львова необходимо рассматривать вне борьбы школ и направлений, а лишь в контексте сформулированных самим Н. Львовым творческих установок и ориентиров.

Рассмотрим подробнее с этой точки зрения характерные образцы жанра оды в поэзии Н. Львова. Прежде всего, вернемся к шутовой «Оде во вкусе Архилоха...», поскольку прямая рефлексия на жанр и полемически акцентированная метаописательность содержатся именно в ней. Если послание «Его сиятельству графу Александру Андреевичу Безбородке», предваряющее текст этой оды, касается злободневной ситуации в «литературном цехе», где, вместо горящего «восторгом» «певца», царят «парнасские уроды», то следующая за этим предварительным введением в литературную ситуацию ода своим строем демонстрирует и диагностирует состояние жанра.

Прежде всего, в три строфы Н. Львов успевает вместить все основные идейно-тематические доминанты канонической высокой оды, унаследованные еще от традиции панегирика. Это:

1) батальные сцены, которые традиционно изображались в панегирике как шум, гром, всеобщее смятение и вселенский беспорядок – ода также передает величие и мощь совершающихся событий, военных в первую очередь, через образность грома, грозы, шума;

2) в качестве необходимого двойника, противовеса, позитива по отношению к негативу рядом с темой войны всегда присутствует тема мира и тишины;

3) с темой мира органически связан мотив просвещения России и в целом прогресса, который отчетливо звучит уже в первом ораторском произведении Феофана Прокоповича – «Слове похвальном Елисавете Петровне» (1749). Что касается оды, примеры просто бесчисленны: от хрестоматийного «Тогда божественны науки / Через горы, реки и моря в

Россию простирали руки» до трижды хрестоматийного: «Науки юношей питают»;

4) формула «географической протяженности», «национальной мощи» и «славы», по происхождению тесно связанная с имперскими претензиями и отдаленно – с мотивом воинской похвальбы, амбивалентна по отношению к теме войны и мира.

Нетрудно заметить, как мастерски «отрабатывает» этот канон Н. Львов в своей шутливой оде. Мотив воинской победы «витязей славянских» проходит через все три строфы, поскольку связан с непосредственным событийным поводом для этой оды – взятием Варшавы войсками Суворова. Но на этот мотив воинских побед ложится и уравновешивающий его мотив «тишины», обозначенный в «антистрофе» тем, что «смягчилась лира восхищенна» и поет не только о грозных подвигах, но и о «блаженстве» пребывания в «подданстве» у российской царицы. Далее логично вступает мотив процветания и «золотого века» («Мое отечество драгое / Восславить время золотое» [109, с. 83]), вместе с формулами «географической протяженности» и «национальной мощи/славы»:

Владычеству ея морями
 Да будет положен предел!
 Да будут ей часы годами
 И вечность веком славных дел! [109, с. 82-83]

Дальше постулируется выведение оды на еще более восторженный регистр: «Пиит бы здесь возвысил тон» [109, с. 83], – и отказ от литературной позиции восторженного одописца: «...но я не он» [109, с. 83]. Именно противопоставление «бессмертного, пламенного певца» и того «автора», который подразумеваемо близок биографическому «я» Н. Львова, создает игровой, иронический и полемический модусы этого произведения. Создавая безукоризненную оду, автор «играет», примеряя роль «бессмертного, пламенного певца» и моделируя его творение. Тем самым все, что сказано в этом тексте, превращается в предполагаемую, а не реально

создаваемую оду, восхваляющую победу Суворова, правление Екатерины, мощь, процветание и славу России и т.д. Все содержание этой оды оказывается своеобразным «симулякром» – текстом, который мог бы написать образцовый одописец, но которого как бы и нет: этот текст существует в воображаемом пространстве. Реальный же автор становится в позицию отчуждения по отношению к этому тексту, «приписывая» его не себе, а некоему обобщенному «бессмертному, пламенному певцу» и подчеркивая свою непричастность к его восторженному творению заявлением «я не он» в финале. Тем самым Н. Львов шуточно обозначает свою отстраненность от одического канона и постулирует одическое слово для себя как буквально «чужое». Таким образом, «Ода во вкусе Архилоха...» становится стихотворением-перформансом: здесь разыгрывается буквально, «в лицах» «бессмертного певца» и его антагониста-«автора», маленькое представление, смысл которого – это отказ от одического канона.

Такая структура «Оды во вкусе Архилоха...», в сущности, выводит ее из магистрального жанрового пространства оды в пространство маргинального жанра пародии. Но и пародия здесь структурно усложнена рассмотренной выше игрой авторскими масками и прямой метаописательной рефлексией этого текста. Таким образом, яркая индивидуальность Н. Львова, проявившаяся, прежде всего, в субъектной структуре «Оды во вкусе Архилоха...», трансформирует ее жанровую принадлежность.

Но в русле одической традиции Н. Львов все же создает несколько произведений, не подвергая этот жанр столь явному отрицанию, как это сделано в «Оде во вкусе Архилоха...». Прежде всего, к образцам жанра «философской оды» относится его «Музыка, или Семитония». К анализу этого произведения в контексте предромантических идей и настроений уже обращались исследователи. В частности, отмечался принцип бинарных оппозиций как основа поэтики данной оды: «Поэтика произведения Львова вообще выстроена на следующих оппозициях: покоренный («едва верящий») рассудок – сердце, восхищенное «событием чудес»; «смертные» и их

«земные очеса» – «души в горних упоенны»; Гармония здесь выступает как «проводник» «трепета небесного» в сердца на земле; Музыка – как «огнь», «гром» «в огромных звуках» (реликты военных и торжественных од классицизма) – и «спокойный, сладостный восторг» – «свирелью <...> нежною» (очевиднейшее влияние сентиментализма, в том числе идиллического топоса Тишины); «жестокий, хладный <...> противник власти стройной, звучной» – «нежные души», отзывающиеся «трепетом небесным»; смертные, «заковавшие» себя в земной тленности – и Гении, осознающие «Музыку» [94, с. 164-165].

В этих оппозициях и в ключевых образах «Семитонии» реализована уже предромантическая ценностная ориентация (на личное счастье, на ценности дружбы и любви и т.д.), и именно на это обращают внимание исследователи. Но обратим внимание на то, что в процитированном фрагменте монографии названо «реликтами од классицизма». У Н. Львова сохраняется связь с классицистической ценностной парадигмой, на которую ориентируются канонические оды, однако старые формы наполняются новым содержанием: не военный «гром» и «шум» становится важной характеристикой величия и власти воспеваемого предмета (музыки), а музыкальный мир звуков, и в него же включается и «тишина», которая в традиционной оде противопоставлена «грому». У Н. Львова же и «гром», и «свирель... нежная» – это характеристики одного всеобъемлющего понятия музыки, которая, таким образом, выступает в качестве универсальной ценности. Именно из единства противоположностей рождается гармония (и музыкальная, и мировая), и Н. Львов заостряет игру контрастами почти до степени оксюморона, выявляя сущность гармонии: «огнь» и «гром» не разрушает, а, наоборот, «чувства нежные родит, / Жестоки умягчает страсти» [109, с. 35]. Переосмыслен у Н. Львова и традиционный в классицистической оде концепт власти: здесь это власть гармонии, реализующаяся не в общественном пространстве, а в душах людей, в их внутреннем мире и личной жизни. Таким образом, сохраняя присущие нормативной классицистической оде ключевые концепты

власти, победы, торжества, величия, Н. Львов перемещает их в ценностный контекст нарождающегося сентиментализма и предромантизма, рассматривая их как характеристики духовной и душевной жизни каждого отдельно взятого в его частном, а не общественном бытии человека.

Таким образом, в философской оде «Музыка, или Семитония» происходит ценностное обновление содержания оды при сохранении ее канонических особенностей поэтики и стиля.

Одическая традиция не подвергается резкому слому и в таком образце торжественной оды у Н. Львова, как «Новый XIX век в России». Так же, как и «Семитония», эта ода сохраняет канонический размер торжественной оды – 4-стопный ямб. Ее поэтика не утратила черты жанрового канона – такие, как риторические вопросы – например, в зачине:

Отколе, исполин спокойный,
Отколь, блестящий новый век,
Отколь, сын вечности достойный,
В короне звездной к нам притек
И воцарился между нами? [109, с. 43]

Ее образность несет такие же, как и в канонической торжественной оде, аллегорические значения (розы, лавры, персонификация нового столетия в образе «исполина спокойного» и т.д.). Риторическое развертывание темы строится вокруг тех же канонических мотивов: «грома», славы, торжества, национальной гордости, движения к славному будущему через победы в настоящем. Сюжет строится на варьировании в одическом стиле традиционного для классицизма конфликта между личным и общественным благом, когда

Герой в борьбе с любовью, с славой,
Опасность видит он... но стыд
Любовны узы разрешает,
И узник сетует, вздыхает,
Взирает в поприще и всё позабывает;

Любовью воспален, ко славе он летит:
 «В пристанище, – он мнит, – спокоен,
 Когда б я дожил до конца,
 Любовь! То был бы недостойн
 Из роз сплетенного венца!» [109, с. 44]

Но этот выбор между любовью и долгом, который в классицизме всегда решался путем жертвования любовью ради общественного служения, у Н. Львова находит иное разрешение, которое, фактически, ставит любовь выше служения: исполнение долга не является для героев оды Н. Львова самоцелью – исполняя долг, его герои тем самым заслуживают свое право на любовь, которая и является конечной целью жизни и высшей наградой для героя. Поэтому «розы» (аллегория любви) и «лавр» (аллегория общественного служения и славы) не противопоставлены друг другу, а гармонично соединены:

Былинки вокруг деревьев вьются,
 И розы с лаврами плетутся
 Для пользы общей – общих сил.
 Коль роза прелестию цвета
 Здесь долу украшает свет,
 Под сенью лавра в знойно лето
 Надежнее она цветет [109, с. 44].

Наконец, наполняется новым, более специфичным смыслом и понятие «геройства» – ключевое для героической оды. Здесь оно окрашивается, прежде всего, актуальным для ценностной системы Н. Львова специфически национальным колоритом: «геройство» в русской жизни выступает, как гласит финал оды Н. Львова, «под титлом удальства». На уровне жанровой переакцентировки лингвистическая замена слов означает и переход из одной жанровой системы в другую: если понятие героического и его производные – это часть словаря «книжной», «высокой» литературы, то «удальство» – это знак скорее фольклорной поэтики («удаль русская» в

былинах и народных песнях). Большой почитатель народной культуры и словесности, Н. Львов старается привить ее богатства самым разным «книжным» жанрам (поэме, прежде всего), и в финале оды «Новый XIX век в России», как представляется, происходит не просто очередное акцентирование национальной идеи на уровне содержания, но и размыкание «книжной» поэтики героической оды в сторону народной поэзии и ее словаря.

Таким образом, в этой оде, при сохранении формальных особенностей поэтики торжественной оды, существенно модернизируются содержательный план и ценностная основа.

Анакреонтическая ода

Н. Львова справедливо считают одним из главных творцов русской «анакреонтики». Нужно уточнить, что к тому времени, когда Н. Львов обратился к анакреонтической лирике и творчеству ее автора, в русской поэзии уже сложился канон анакреонтической оды, а имя Анакреонта было достаточно популярным. Русская анакреонтика начала складываться на волне реформы системы стихосложения, в период утверждения силлабо-тоники, и неслучайно одним из создателей канона анакреонтической оды в русской поэзии стал В. Третьяковский: его борьба за новые метро-ритмические принципы организации стиха и за отказ от рифмы как главного маркера стиховой формы опиралась на усвоение и осмысление античного поэтического наследия. Первые русские анакреонтические оды были созданы именно как образцы безрифменной поэзии с четким ритмическим (ямбическим или хореическим) рисунком. Освоение античного ритмометрического репертуара продолжают А. Сумароков и его последователи, и анакреонтическая ода становится самым востребованным из античных образцов. В русской поэзии она утверждается как форма «стихотворений, написанных короткими ямбическими или хореическими стихами с женскими окончаниями и без рифм» [40, с. 123]. Вслед за А. Сумароковым системно

обращается к анакреонтической оде М. Херасков, который в 1762 г. опубликовал сборник, куда вошло 28 анакреонтических од, после чего к этой стиховой форме обращаются многие поэты, близкие или принадлежащие уже к поколению Н. Львова: А. Нарышкин, А. Ржевский, И. Богданович, Н. Струйский и др.

На этом фоне, не являясь «первооткрывателем» анакреонтики в русской литературе, Н. Львов, тем не менее, становится тем автором, с деятельностью которого в дальнейшем ассоциируется русская анакреонтическая традиция. Его вклад в русскую анакреонтику оценивается как основополагающий ([40], [115], [128]), и основанием для такой оценки является то, что Н. Львов подошел к наследию античного поэта принципиально иначе, чем его предшественники, шедшие по стопам не столько Анакреонта, сколько М. Ломоносова и А. Сумарокова.

М. Ломоносов, полемизируя с античным поэтом в «Разговоре с Анакреоном», создал его искаженный образ как певца исключительно узкой антигражданственной тематики, а А. Сумароков окончательно сформировал не только канон русской анакреонтической оды, но и сильно упрощенный стереотип восприятия анакреонтики и ее автора, о котором написал в «Эпистоле о стихотворстве», что он «писал оды, или лучше сказать, песни любовные и пьянственные, которые высоко поставляются». С легкой руки А. Сумарокова, таким образом, за Анакреонтом и его поэзией закрепился ярлык «легкого жанра», обращенного к гедонистическим темам.

Н. Львов, прежде всего, отличался от своих современников более глубоким восприятием Анакреонта и его поэзии. В отличие от М. Ломоносова, от А. Сумарокова, а также от их последователей, Н. Львов понимал, что в русской культуре искажено восприятие этого поэта, и задался целью открыть для русского читателя подлинного Анакреонта, выявить истинное содержание его мировоззрения и поэзии. Приступая к собственным переводам Анакреонта, Н. Львов, не владея языком оригинала, все же не полагается на имеющиеся на основных европейских языках переводы: он

работает по выверенным подстрочникам, дополнительно сличая их с несколькими вариантами переводов каждого стихотворения Анакреонта на французский и немецкий языки. Таким образом, у него складывается максимально точное представление об исходном тексте.

Кроме того, Н. Львов, недаром стяжавший себе репутацию одного из самых эрудированных людей своего времени, прорабатывает все возможные исторические свидетельства об Анакреонте (Геродота, Платона, Павзания, разнообразные английские, французские, итальянские источники), чтобы составить его подлинный облик не только для себя, но и для русского читателя. Результаты этих изысканий ложатся в основу очерка Н. Львова об Анакреонте, которым он предварил свои переводы из Анакреонта, изданные отдельной книгой в 1794 г. и ставшие одним из главных литературных событий последнего десятилетия XVIII в. Г. Макогоненко так оценивает значение этого труда Н. Львова: «Выход сборника Львова «Стихотворения Анакреона Тисского» с предисловием и обстоятельными примечаниями – важнейшая веха в развитии русской поэзии, в становлении русской анакреонтики. Он способствовал расцвету могучего таланта Державина, ставшего с 1795 года писать анакреонтические стихотворения...» [114, с. 59].

Прежде, чем обратиться к собственно анакреонтическим стихотворениям самого Н. Львова, имеет смысл проанализировать его очерк об Анакреонте, в котором звучит немало мыслей, лично значимых для Н. Львова и раскрывающих его ценностные приоритеты и эстетические позиции.

Прежде всего, Н. Львов стремится разрушить заданное еще А. Сумароковым восприятие Анакреонта как легковесного, поверхностно гедонистического автора «любовных и пьянственных» стихов. Опираясь на авторитетных историков античности, Н. Львов создает совсем другой образ автора анакреонтической лирики. Прежде всего, он обращает внимание на широкую известность Анакреонта и его высокий и уважаемый статус среди современников, чему доказательством является обилие сведений о нем и его

семье в исторических источниках. Общественный вес, благородство и интеллектуальный авторитет Анакреонта всячески акцентированы в очерке Н. Львова, не забывающего рассказать о том, что даже правители ценили его общество и высоко ставили его советы: «Гиппарх, сын Пизистрата, толь великое имел уважение к Анакреону, что посылал за ним некогда в Теос пятидесятивесельный корабль с письмом весьма приветливым для убеждения сего стихотворца переплыть Эгейское море и побывать в Афинах, уверяя, что добродетели его найдут там почитателей, знающих цену вещам изящным и умеющих отдавать справедливость людям редкого, как его было, достоинства» [109, с. 106]. Также рассказывает Львов, что Анакреонт «не токмо составлял частную беседу Поликрата Самосского, участвовал в его забавах, но и в делах тирану смел советовать» [109, с. 107]. Обосновывая значимость наследия Анакреонта, Н. Львов, таким образом, проявляет себя еще как человек абсолютистской эпохи, в качестве основного аргумента используя оценку Анакреонта властителями его времени.

В то же время, характеризуя Анакреонта, Н. Львов уже акцентирует внимание на его личных достоинствах и талантах, тем самым утверждая уже принцип оценки человека по его индивидуальным качествам: «... наследное свое благородство умел Анакреон поддержать силою своего таланта, поведением своим, добродетелью, твердостью» [109, с. 107].

Раскрыв объективное значение Анакреонт как в масштабе его времени, так и в истории, Н. Львов переходит к созданию собственно его портрета, призванного разрушить «обыкновенное мнение о свойстве и поведении» [109, с. 107] античного поэта. Говоря о его независимом уме и неморалистичной, ненавязчивой мудрости, Н. Львов как будто обрисовывает свой собственный культурный идеал мыслителя и поэта.

Прежде всего, он обращает внимание на такое общеизвестное качество поэзии Анакреонта, как легкость, видя в ней не развлекательную легковесность, а подтверждение органичности дарования поэта: «Стихи плавны, свободны; картины и рассуждение его (если таковыми можно

назвать действительное убеждение сердца) суть не что иное, как самое живое и нежное впечатление природы, кроме которой не имел он другого примера и кроме сердца своего другого наставника» [109, с. 107]. Природа как пример и сердце как наставник – это уже формула сентиментализма и предромантизма, и Н. Львов, таким образом, предельно актуализирует Анакреонта, раскрывая его созвучность художественным настроениям своей собственной эпохи и своим собственным приоритетам в творчестве.

И Н. Львов не скрывает этого личного отношения к античному поэту. Более того, его объективную ценность он выводит из своего субъективного опыта восприятия наследия Анакреонта. Н. Львов задает себе и всем объективный вопрос: «...что отменного, что хорошего в Анакреоне?» [109, с. 108], – и отвечает на него афористично: Анакреон открывает своим творчеством «важную и простую красоту истины» [109, с. 108]. Но дальше критерием этой истины становится возможность почувствовать античного поэта как самого себя: «...такова сила истины, что между писателем и мною, читавшим одного, остается какая-то взаимная доверенность, знакомство хотя не личное, но такое, по которому можешь себе иногда сказать: «он этого бы не подумал», или: «он бы в сем случае так не поступил». Потому что они сообщали свету только то, в чем сами убеждены были опытом; и Анакреон, мне кажется, искусив ощущение природы, открыл мне оное в душевной своей откровенности с тем, что его стихами чаще я могу к добру своему руководствоваться, нежели пощеголять, повторяя оные в беседе...» [109, с. 108]. Именно на основе личного восприятия и личного отношения к поэту формируется не отвлеченно-риторическая, а действенная, жизненная ценность поэзии. Н. Львов, таким образом, решительно и окончательно поворачивает от классицистического понимания задач поэзии к их пониманию уже в логике эпохи индивидуально-авторского, личностного творческого опыта.

В той же логике отказа от нормативности оценивается и собственно значимость новаторства Анакреонта: ее достоинством Н. Львов объявляет

абсолютную самостоятельность без оглядки на образцы: «все черты его ума, все изречения души принадлежат его собственному ощущению» [109, с. 108].

Но, говоря об искренности и естественности поэзии Анакреонта, Н. Львов, в то же время, как искушенный читатель и интеллектуал, указывает на самую грубую ошибку тех, кем Анакреонту была создана слава поэта-гуляки и пьяницы. Это ошибка отождествления автора и лирического героя, до сих пор не изжитая в читательской практике. И Н. Львова можно считать одним из первых русских поэтов и филологов, указавших на недопустимость такого отождествления: «Платон называет мудрым Анакреона. Элиан по прозванию Сладкоязычный в истории своей говорит: «Да не осмелится кто-либо порочить Тийского стихотворца, называя его невоздержным». Но ни свидетельство учителя благонравия и добродетели, ни важность историка не защитили память Анакреонову от хулы, из собственных его стихов почерпнутой.

Я ...удален и от того, чтобы, основав мнение мое на стихах застольных, на песнях веселых и любовных, заключить, что сочинитель оных был развратный пьяница.

Желательно было бы, чтоб мнения, в книге обнародованы, были всегда действительные правила частной жизни автора ее; библиотеки тогда сделались бы сокровищем сердец, книги — зеркалом истины, познанием человека вдруг и по собственной расписке, короче бы и надежнее был путь к благоденствию его. Но сколько плутов проповедовали добродетель! Сколько Арпагонов писали противу скупости! Сколько ябедников защищали истину! А между тем Эпикур, учитель роскоши, жил воздержно. Гораций вина не пил.

В древних медалях виден Анакреон человеком уже старым, но лица приятного, черты порядочные, взгляд веселый, открытое чело...» [109, с. 110]. Представляется, что проницательные и эстетически искушенные суждения Н. Львова об Анакреоне во многом объясняют, какие качества его ума и таланта снискали ему среди современников славу «гения вкуса». Его

рассуждениями об античном поэте опровергается дурной вкус как невежество и поверхностность, а также стереотипность оценок и суждений. Анакреонт предстает именно жертвой плохого, неразвитого вкуса тех, кто создал ему ложную репутацию.

Таким образом, рассказывая о подлинном облике Анакреонта, Н. Львов многое рассказывает о себе самом и своих мировоззренческих и эстетических приоритетах, раскрывается не только как переводчик, но и как глубокий и эрудированный исследователь античного поэта, воспринимающий его наследие не в русле сложившихся стереотипов, а индивидуально, сквозь призму собственной личности.

Но творческая индивидуальность Н. Львова проявилась, конечно, не только во взгляде на Анакреонта, изложенном в его автопредисловии к переводам стихов античного поэта, но и в самих переводах. Е. Милюгина справедливо отмечает, что «переводы Львова 1790-х гг. производят впечатление поэтического эксперимента. В них поэт решил соединить две стратегии творческого поведения: стремление к точной передаче слова и духа оригинального текста, с одной стороны, и художественную свободу интерпретации источника – с другой» [128, с. 764]. В целом исследовательница оценивает этот переводческий проект Н. Львова как выдающийся не только своей научной глубиной, полнотой и высоким качеством переводов и комментариев к ним, но и оригинальностью переводческой стратегии Н. Львова, а также сугубо индивидуальным построением книги как единого целого: «...стихи и примечания составляют оригинальное художественное единство, способствующее установлению «почти личного знакомства» между автором, переводчиком и читателем, о котором и мечтал Н. Львов. «Русский Анакреон» с его новым подходом к античному наследию был по достоинству оценен современниками Львова, и прежде всего его друзьями и единомышленниками. Труд Львова способствовал переосмыслению жанра анакреонтической оды. Из литературной безделки на эротическую тему, перегруженной риторическими

«пухлостями», она превратилась в гибкую поэтическую форму; ее простота и открытость позволяли выразить неповторимое личное чувство, в котором угадывалось и общечеловеческое, всеобщее, вечное» [128, с. 768].

При столь личном и заинтересованном внимании к творчеству Анакреонта, Н. Львов, конечно, не ограничивается только переводами, а глубоко усваивает анакреонтическую традицию и воспроизводит ее и в собственной оригинальной поэзии. Представляется существенным для изучения индивидуального своеобразия поэтического мышления Н. Львова анализ основных образцов его собственной анакреонтической лирики и выявление в них как векторов следования традиции анакреонтики, так и индивидуальных трансформаций этой традиции.

Для идентификации стихотворений Н. Львова, которые могут быть причислены к анакреонтическим, будем опираться на те жанровые признаки анакреонтической оды, которые были сформулированы Г. Гуковским, а также те ее особенности, которые можно заметить в переводах Н. Львова. Это, в частности, короткий ямбический или хореический метр, который Н. Львов обычно сохраняет в анакреонтических стихах. Но два других критерия анакреонтической оды, выделенные Г. Гуковским, – женские окончания и отсутствие рифмы [40, с. 123], Н. Львов не выдерживает уже даже в переводах, где найдем и рифмованные стихотворения, и чередования женских окончаний с мужскими, во избежание монотонности, как объясняет в примечаниях к таким текстам сам переводчик. Это соотносится уже с немецкой и французской анакреонтикой, современной Н. Львову, где рифма и разнообразие ударных окончаний стали уже общеупотребительными. Соответственно в своих анакреонтических стихах Н. Львов также предпочитает рифмованный вариант и не избегает мужских окончаний. Кроме того, Г. Гуковским было отмечено в эволюции анакреонтического канона в европейской поэзии к. XVIII в. следующее: «Обычно для анакреонтиков стремление к легкой непринужденности речи, соединенной с остроумием, *pointe*. Но наиболее характерны для всей этой поэзии

тематические ее особенности: особый круг «образов», типическое тематическое строение, связанный с этим особый словарь» [40, с. 133].

В целом ученый указывает на то, что формальный канон анакреонтической оды не строго соблюдался в европейской традиции, где именно тематика стала дифференцирующим признаком анакреонтики (темы радостей жизни, вина и любви). И противоположным образом утверждался канон анакреонтической оды в русской поэзии: здесь можно наблюдать многие отступления от европейского тематического круга анакреонтики, зато дифференцирующим признаком жанра становится его метрическая характеристика. Но сам по себе отказ от рифмы и использование коротких двухсложников еще не решали проблему создания устраивавшей поэтов выразительно звучащей стиховой формы: нужно было создать систему приемов, возмещавших отсутствие рифмы и позволявших сохранить стиховое звучание. Так, в анакреонтике утверждается последовательное совпадение синтаксического членения фразы со стиховым рисунком (границы строк служат и границами интонационно-синтаксических периодов). Активно вводятся в анакреонтику и всевозможные тематические и синтаксические параллелизмы, возмещающие своей симметричностью отсутствие рифмы, а также разнообразные лексические и звуковые повторы, вплоть до повтора отдельных строк – «анакреонтического рефрена», как его определяет Г. Гуковский, или повтора подряд одного и того же слова (например, «хочу, хочу любить» у А. Сумарокова), который становится даже своеобразным лексико-стилистическим маркером русской анакреонтики и который Г. Гуковский отмечает и в переводах Н. Львова [40, с. 155].

Как убедимся далее, Н. Львов сочетает приемы поэтики собственно Анакреонта (как упомянутый выше лексический повтор) с отклонением от канона анакреонтической оды, принятым в европейской традиции (употребление рифмы и нарушение строгой выдержанности только женских окончаний в стихе), а также с укоренившимся в российской поэтической практике расширением тематического репертуара анакреонтики. Его

анакреонтические стихотворения, таким образом, максимально деканонизированы, но сохраняют печать анакреонтики в своем общем настрое и стилистике («легкость» слога), а также в ценностной направленности, которую Н. Львов выделяет в стихах самого Анакреонта: не поверхностно-гедонистическое, а мудрое восхищение жизнью, благодарное отношение к ней, гармония с собой и миром, проявляющаяся, в том числе, в гармонии с природой, исключительно «мирный» круг воспеваемых предметов – любовь, покой, семейное счастье и т. п. Анакреонтика Н. Львова уже вплотную подходит к сентименталистскому мироощущению, представ, таким образом, в осовремененном виде, но сохранив образные и мотивные связи со своим древнегреческим источником.

Учитывая изложенные выше критерии выявления жанровых признаков анакреонтической оды и – шире – анакреонтической лирики в русской поэтической практике XVIII в., назовем стихотворения Н. Львова, в которых, как представляется, ярко выражено анакреонтическое начало: «Стихи на розу, сорванную зимою 1796 года и посланную в рисунке к Доралисе», «Отпускная двум чижикам при отъезде в деревню к М<арии> А<лексеевне>», «Дух мой томный ободрился...», «Уж любовью оживился...», дуэт «Весна», дуэт «Утро», «Снегирь», «Зима», «Солнышко садится...», «Осень темна наступает...».

Итак, рассмотрим подробнее вариации анакреонтической темы и поэтики в каждом из названных стихотворений. В «Стихах на розу...» сразу привлекает внимание титульный образ, который является традиционным для классической анакреонтики. Роза постоянно встречается в одах Анакреонта, причем среди переведенных Н. Львовым од античного поэта есть две оды «На розу». Названием своего стихотворения и употребленной в нем грамматической конструкцией с предлогом «на» Н. Львов уже отсылает к анакреонтическому первоисточнику своего стихотворения. У Анакреонта роза всегда выступает цветком любви, поэтому часто упоминается вместе с богом любви Эротом (Купидоном), как например, в оде V «На розу» из

первой книги од Анакреона в переводе Н. Львова: «Мяжки кудри украшает / Розами Кипридин сын» [109, с. 115]. Появляется Эрот и в стихотворении Н. Львова «На розу...», выступая в той же роли, что и в одах Анакреонта, – «повелителя» роз, который помогает герою стихотворения отыскать среди зимы розу для его возлюбленной. При этом разворачивается галантно-фривольный сюжет, в котором на языке аллегорий разыгрывается эротическая история о розе. Интересно, что Н. Львов использует при этом тот же стилевой прием, что и в переводах из Анакреонта: обрывая неоконченную фразу, ставит многоточие, имитирующее и спонтанную речь, и замешательство автора при обращении к пикантному рассказу, выливающееся в фигуру умолчания: «Эрот тотчас... Эрот потом / На блюдечке златом / Несет и с стебельком / Ту розу, коей вид здесь сам изобразился...» [109, с. 33]. В переводах из Анакреонта подобный прием при разработке подобного сюжета находим, например, в таких строках: «Так ты ризой пурпуровой / Стройный стан ее одень, / Чтобы те красы сквозили... / Полно...Вижу я ее» [109, с. 134].

Отдельно коррелируют с одами Анакреонта несколько стихотворений Н. Львова, в центре которых – образы птичек: «Отпускная двум чижикум...», «Птичка», в которой упоминается голубка, «Снегирь», «Зима». Орнитологические образы у Анакреонта отчасти те же – это голубка, как вестница, приносящая влюбленным письма друг от друга («К голубке»), и ласточка, которая становится героиней двух од, и в одной из них («На ласточку») выступает вестницей нежеланного утра, которое разлучает влюбленных, а в другой («К ласточке») – наоборот, называется уже не «болтливой», а «любезной», поскольку не только несет весть о весне, но и побуждает автора к размышлениям о своей любви. Вся ода строится на сравнении жизни ласточки с любовью: птица каждую весну свивает гнездо и выводит птенцов, но потом оставляет его и улетает «к Мемфису иль на Нил». Эта повадка становится в оде метафорой любовного непостоянства, которое чуждо автору: как ласточка, в его душе любовь свила гнездо, но не бросает

его. В нем выводятся все новые птенцы, так что в жизни автора оказывается даже слишком много любви:

Что делать? Я не знаю,
 Но много так любви
 В моем едином сердце
 Не можно поместить [109, с. 137].

Метафорическая параллель между природой любви и повадкой птички, остроумно развитая в этой оде Анакреонта, по-своему варьируется в стихотворении Н. Львова «Птичка», в целом насыщенном анакреонтическими образами и мотивами. «Птичка голосиста» у Н. Львова выступает как голос любви и посланница от «голубка» к его «голубке». В этом метафорическом повороте образность оды Анакреонта «К голубке» и прочитывается, и переосмысливается. С одной стороны, сохраняется заданная Анакреонтом смысловая цепочка: «голубка – разлука влюбленных – любовная весть». С другой стороны, простая смысловая связь между почтовой птицей голубем и мотивом разлуки влюбленных нарушается: в качестве вестницы любви выступает неназванная «голосистая» птичка (то есть, очевидно, что это не скромный в отношении вокальных данных голубь), а в качестве уже не буквальной, а метафорической пары голубей выступают сами влюбленные.

Но Н. Львов и дальше развивает мотивы «орнитологических» од Анакреонта, теперь уже отсылая к оде «К ласточке». У Н. Львова в стихотворении любовь уподобляется, как и у Анакреонта, птичке, которая выводит птенцов. При этом у Анакреонта каждое новое поколение птенцов – это новые влюбленности поэта, не отменяющие прежних, так что он, как было процитировано выше, уже начинает страшиться собственной любвеобильности. У Н. Львова сравнение «любовь – птенец» разворачивается в другую сторону: под крылом у любви «сидят утехи, / Дети нежной птички сей» [109, с. 42]. Множество птенцов у Н. Львова превращается не во множество сосуществующих влюбленностей, а в

многообразие радостей любви, так что, что бы любовь ни «затеяла» – «все выходит в добрый час» [109, с. 42]. Таким образом, сохраняя образный «каркас» оды Анакреонта, Н. Львов придает своему стихотворению более умеренное содержание, приближая его к сентименталистскому настроению: и влюбленные герои, и «птичка» находят у него «счастья дом», в котором царит любовь, а слезы проливаются только от полноты чувств:

Если, чувством восхищенну,
Я пролью слезу из глаз,
То и каплю ту священну,
Птичка, разделим меж нас [109, с. 43].

Наконец, многие элементы анакреонтической поэтики и традиционные анакреонтические мотивы любви и счастья, как и образы соловья, розы, голубки и т.п., присутствуют в стихах Н. Львова, созданных «для вокального исполнения». Это «Дух мой томный ободрился...», «Протекли те дни прекрасны...», «Уж не может никакая...», «Уж любовью оживился...», дуэты «Весна», «Утро» и др. Все эти произведения написаны короткими двухсложниками, все они говорят о мире чувств и переживаний лирического субъекта, выраженных с максимальной естественностью и непосредственностью, как это отмечал в поэзии Анакреонта сам Н. Львов. И в каждом из них встречаются те или иные виды повторов и параллелизма, о которых, как о составной части анакреонтического канона в русской поэзии, писал Г. Гуковский. Правда, нигде Н. Львов не отказывается от рифмы, так что эти повторы не выполняют у него ту специфически компенсаторную по отношению к рифме роль, на которую указывал ученый, и в этом видится трансформация Н. Львовым анакреонтического одического канона в песенную поэтику, как это происходит в следующих примерах: «И, любя, любим сердечно, / Вот что счастье конечно, / Счастья в свете больше нет» [109, с. 48]; «Всего на свете я лишусь, / Когда тебя лишусь я» [109, с. 48]; «Прости, сказать я принужденна, / Любезный мой, прости... прости» [109, с. 48]; «Нет утехи... тебя нет» [109, с. 49]; «Лишь тебя, лишь тебя / Жажду

видеть и любить» [109, с. 49], «Вспоминаю, вспоминаю, / Что тобою я любим» [109, с. 49]; «И любя, и любя, / И любя, любиму быть» [109, с. 50].

Наконец, наглядно прослеживается, как анакреонтический канон преобразуется у Н. Львова в сентименталистскую лирику, в стихотворении «Уж любовью оживился...». Здесь обнаруживаем традиционную для Анакреонта образность, связанную с темой любви: весеннее обновление мира, образы Зефира и Флоры, цветов, чья любовь слишком быстро отцветает. Мотив переменчивой, ветреной любви контрастирует с мотивом постоянства чувств героя стихотворения и его возлюбленной жены. Они противопоставляются и «ветреному» Зефиру и Флоре, и цветам, чья любовь «живет весною», но «с ветром улетит она» [109, с. 53], постоянство же чувств героя и его жены становится залогом их вечного счастья: «А для нас, мой друг, с тобою / Будет целый век весна» [109, с. 53].

Итак, можно сказать, что Н. Львов глубоко усваивает традицию анакреонтической лирики в трех ее разновидностях: в ее первоначальном, исходном варианте, представленном поэзией самого Анакреонта, в ее европейской модификации (изменение стиховой формы, развитие и варьирование ключевых тематических и образных констант анакреонтики), а также в ее русской версии, больше сосредоточенной вокруг метрического канона. Все эти русла анакреонтики Н. Львов переосмысливает и перерабатывает в соответствии с индивидуальными особенностями своего мировосприятия и поэтики, так что, в итоге, анакреонтическая лирика у Н. Львова становится ближе к песенному жанру, а по мотивно-тематическим доминантам обращается уже к сентименталистской системе ценностей (постоянство в любви, счастье семейной жизни).

Поэтическое послание

Другим каноническим жанром, который занимает в творчестве Н. Львова заметное место, является поэтическое послание. Этому жанру в его распространенном в XVIII в. нормативном варианте эпистолы

принадлежит, безусловно, привилегированное место в жанровой системе эпохи классицизма, поскольку именно «эпистолы», с их обобщенным содержанием и риторикой прямого обращения к столь же обобщенному читателю и/или адресату, становились трибуной для провозглашения разнообразных программных идей (как «Эпистола о стихотворстве» А. Сумарокова, например, является программным текстом русского классицизма). Но и позднее жанр послания, реформируясь, остается в центре жанрового процесса, уйдя на периферию лишь во 2-й половине XIX в. (см.: [187]). В целом исследователи выделяют две основных разновидности поэтического послания – «эпистола», которая «ориентирует преимущественно на общезначимую тематику и условную аудиторию», и «стихотворное письмо», являющееся стихотворением «на частную тему, понятную кругу конкретных адресатов: поэтов, знакомых, специалистов в какой-либо области и т.п.» [151, с. 177]. Оба указанных типа послания широко были распространены в литературе XVIII в., а в эпоху романтизма были вытеснены дружеской разновидностью послания, в котором «содержание сообщения становится менее важно, чем сама ситуация дружеской доверительной беседы» [151, с. 177].

Универсальным жанровым признаком послания является «коммуникативная ситуация..., предполагающая наличие «идеального» собеседника, становящегося alter ego пишущего» [151, с. 177].

Поэтическое послание в большой степени становится, как видно даже из самой общей картины его жанровой эволюции, одним из прямых мостиков между нормативной поэтикой эпохи классицизма и авторской поэтикой последующих эпох. Именно направленность на коммуникацию, акцент на субъектах этой коммуникации позволили посланию легко трансформироваться в один из самых индивидуально окрашенных жанров. Поэтому и в творчестве поэтов переходной эпохи конца XVIII в. послание становится той поэтической формой, в которой соединяются общественное и интимно-личное; оно еще сохраняет нормативную «программность»,

унаследованную от классицистической эпистолы, но уже прибегает к языку дружеских намеков и недомолвок, понятных только адресату или людям ближайшего автору круга. Это послание, утратившее четкость разделения содержания на общезначимое и частное. Именно таким видится в целом поэтический эпистолярый Н. Львова, к которому обратимся теперь подробнее.

Без сомнения, жанр послания можно назвать излюбленным жанром Н. Львова. Примечательно, что многие письма к друзьям – В. Капнисту, Г. Державину, М. Муравьеву – имеют рамочные элементы, схожие с теми, что использованы Н. Львовым в его поэтических посланиях.

Любопытен сам факт написания большого количества посланий в то время, когда данный жанр ещё находился на периферии – только в начале XIX в. дружеское послание начнет занимать центральное место в литературе. При этом исследователи отмечают, что у Н. Львова «послания, зачастую содержащие вперемешку самые разные стили и метрические системы, пронизаны искренней дружбой, однако в них проглядывают также иронические и пародийные элементы. Довольно ясный очерк собственной ситуации Львов создает в стихотворении «Гавриле Романовичу ответ»» [28, с. 268].

Более того, можно сказать, что многим произведениям иной жанровой природы Н. Львов придаёт форму послания. Например, «Ботаническое путешествие...», с полным правом отнесённое издателями текстов Н. Львова в раздел «поэмы», является по сути посланием.

Итак, прежде всего, обратимся к посланию «Гавриле Романовичу ответ», написанному в ответ на стихотворение Г. Державина «К Н. А. Львову». Представляется, что в «ответе» Н. Львова многие важные смысловые и ценностные оттенки создаются не только в самом тексте послания, но и при соотнесении его с поэтическим письмом Г. Державина. Прежде всего, любопытно отметить, что Н. Львов создает свой ответ, прибегнув к иной, чем Г. Державин, стиховой форме. Послание Г. Державина

выдержано в формальных рамках анакреонтической оды: это безрифменный четырехстопный ямб. И содержание послания Г. Державина тоже сконцентрировано вокруг идеи о том, что его адресат является примером анакреонтической мудрости:

Но ты умен – ты постигаешь,
 Что тот любимец лишь небес,
 Который под шумком потока
 Иль сладко спит, иль воспевает
 О боге, дружбе и любви [45, с. 194].

Г. Державин ассоциирует этот анакреонтический идеал с сельским образом жизни своего друга:

Сокрыта жизнь твоя в деревне
 Течет теперь, о милый Львов!
 Как светлый меж цветов источник
 В лесу дремучем [45, с. 194].

Державинское анакреонтическое послание другу дальше строится на противопоставлении картины эпических деяний героических «мужей», сопровождающихся рукоплесканием «черни», уединенному счастью в сельских трудах и семейных радостях, которое предпочел его друг. Героический общественный размах классицизма противопоставляется частному идеалу сентиментализма, эпическая поэма – идиллии, а формой, в которую уместается это программное содержание, становится послание.

Н. Львов почти демонстративно уходит от такого лобового столкновения ценностных и, вслед за ним, жанровых парадигм. Признаком некоторого расхождения Н. Львова со своим эпистолярным собеседником становится то, что он не подхватывает форму державинского послания: его пятистрочным нерифмованным строфам он противопоставляет не разделенное на строфы, но снабженное почти произвольной (то парной, то кольцевой, то внутренней) рифмой стихотворение; вместо державинского четкого четырехстопного ямба у Н. Львова использован разностопный (от 1

до б) ямб, придающий стиху более разговорное, менее риторичное звучание. Столь же полемически противопоставлен державинскому и лексический и стилистический выбор Н. Львова. Г. Державин сохраняет верность высокой риторике:

Стократ благословен тот смертный,
Кого не тяготит печаль,
Ни зависть потаенным вздохом,
Ни гордость громогласным смехом
Не жмут, не гонят со двора [45, с. 194].

Н. Львов же сразу вместо образа абстрактно-обобщенного «смертного», который «стократ благословен», выводит биографически-конкретный образ себя как «домашнего зодчего» адресата, который не столько «стократ благословен», сколько просто сделал личный выбор, и для объяснения этого выбора Н. Львов предпочитает не возвышенно-риторическую, а бытовую и даже просторечную лексику:

Домашний зодчий ваш
Не мелет ералаш,
Что любит жить он с мужиками. [109, с. 61]

До сих пор, насколько нам известно, внимание исследователей не привлекала формулировка «домашний зодчий» вне львовско-державинского биографического контекста. Все исследователи упоминают, вслед за комментатором издания стихов Н. Львова К. Лаппо-Данилевским, что эта автохарактеристика в послании Н. Львова связана с «неосуществленным проектом дома Г. Державина, выполненным Н. Львовым в конце 1780-х годов» [109].

Однако, представляется, что звание «домашний зодчий» можно прочесть и как более емкую формулировку, принципиально отражающую не только мировоззренческую позицию Н. Львова, но и его взгляд на самого себя. Это позиция, а которой и ценность профессионального труда («зодчество»), и ценность дружбы («домашний... ваш») равны, и поэтому

они так легко сливаются в единое автоопределение: Н. Львов представляется здесь своему адресату и читателям одновременно и как общественный, и как частный человек, и в своем профессионально-«служебном», и в дружеском качестве, и обе эти стороны своей личности автор равно принимает.

Для того, чтобы подтвердить высказанное предположение, нужно присмотреться детализированнее к тем смысловым и ценностным акцентам, которые расставлены в послании Н. Львова. Как и во многих произведениях Н. Львова, здесь одним из ведущих смыслообразующих принципов является принцип контраста. И в своем ответе Г. Державину Н. Львов, прежде всего, формирует ценностную оппозицию «должность» и «друзья»: «Блаженны при дворе Фингалы хладнокровны, / Что должность помнят и друзей» [109, с. 61]. На первый взгляд кажется, что Н. Львов продолжает мысль Г. Державина о том, что объективно правильно сделать выбор между «должностью» и «друзьями» в пользу последних. Но Н. Львов совсем не о том дальше рассуждает в своем послании. Он, с иронией изобразив «фингалов хладнокровных», которые равно успевают и в службе, и в дружбе, дальше рассуждает о своей неспособности расчетливо тратить силы, согласовывая ум с сердцем. К оппозиции «должность/друзья» добавляется давно знакомая еще по классицизму оппозиция «ум/сердце»:

Нет, сердце моему уму
не так послушно.
Не мог я согласить двух недругов моих,
Мне добрые дела рассудок восхищали,
Дурные и покой, и нрав мой отравляли,
И выходило, что из них,
Ни первых, ни других
Окончить так, как должно,
Мне было невозможно,
Для должности мне день всегда казался мал,
А если я его не проводил с друзьями,

Для счастья моего я день тот потерял. [109, с. 62]

Н. Львов вовсе не отрицает «должность» ради «дружбы», а скорее сетует на то, что из-за своей горячности не сумел их успешно совместить: один и тот же «день» не удавалось успешно поделить между двумя равно важными для автора занятиями – общественно-практической деятельностью и личными делами. Уединенная жизнь в деревне интерпретируется им не совсем так, как это рисует Г. Державин в своих идиллических картинах стихотворения «К Н. А. Львову». Создается впечатление не только счастливой, но и деловитой атмосферы – возможно, из-за обилия глаголов, формирующих атмосферу деятельной жизни, а также из-за акцентированного положения в стихе слова «умен» как главной автохарактеристики автора послания – этим словом также поддерживается семантика скорее деловитого, чем сентиментально-идиллического настроения:

А здесь меж мужиками,
 Не знаю отчего, я как-то стал умен,
 Спокоен мыслями и нравом стал равен,
 С надеждою ложусь, с утехой просыпаюсь,
 С любовью выхожу, с весельем возвращаюсь... [109, с. 62]

При этом Н. Львов утверждает, что стал «умен» не благодаря тому, о чем говорит Державин: он умен не потому, что подхватил анакреонтический идеал «любимца небес», который «под шумком потока / Иль сладко спит, иль воспевает / О боге, дружбе и любви». Как видим, ни о чем таком в ответном послании Львова речи нет, а есть констатация того, что деревенская жизнь принесла автору упорядоченность мыслей и эмоциональную уравновешенность. Его слова, в отличие от державинских, трезвы и скорее аналитичны, чем эмоциональны. И с аналитическим спокойствием в конце своего послания автор констатирует главенство семейной любви в его ценностном мире: хоть в столице, хоть в деревне, а его душа не знала бы покоя, «когда бы не был я на счастья женат» [109, с. 61]. Не опровергая своего друга и собеседника, Н. Львов и понятие «должности», и понятие

«дружбы», и понятие «любви» наполняет своим содержанием, не соотнесенным ни с классицизмом, ни с сентиментализмом. Это личное содержание, личное ценностное наполнение этих понятий, которые лишь внешне противопоставлены друг другу. Подлинной же оппозицией предстает оппозиция «суета/покой». Залогом покоя выступает только любовь, а избавление от суеты сулит успех и в делах, и в дружбе.

Аналогичное смещение привычных ценностных оппозиций и их наполнение индивидуальным содержанием прослеживает Н. Николаев в другом послании Н. Львова – в обращенной к А. Бакунину «эпистоле» «Фортуна», которую исследователь аттестует как «одно из наиболее сложных и утонченных творений поэта» [139, с. 85], получившее в филологической литературе лишь упрощенные истолкования, обусловленные прямолинейным подходом к ценностной системе поэта. Прямолинейность не адекватных тексту Н. Львова интерпретаций ученый связывает именно с тем, что все толкователи этого послания исходят из традиционной схемы ценностных оппозиций, вырастающих из противопоставления классицизма с его идеологией предромантизму и связанными с ним аксиологическими приоритетами. Н. Николаев показывает, как все предыдущие исследователи эпистолы «Фортуна» придерживались мнения, что Н. Львов отрицательно маркирует все, что связано со «службой» и общественной сферой, и воспекает тихую деревенскую жизнь в кругу семьи:

Зачем? да мне зачем метаться?

Мне шаркать, гнутья и ломаться!

.....

Лишь был бы я здоров и волен,

Я всем богат и всем доволен,

Меня всем Бог благословил:

Женил и дал мне всё благое.

Я счастье прочное, прямое

В себе иль дома находил

И с ним расстаться не намерен! [109, с. 71]

Однако в этих и других строках, как убедительно доказывает Н. Николаев, содержится совсем иной ценностный посыл. По мнению ученого, это полемика с «горацианской» струей в русской поэзии, к тому времени уже очень развитой и представленной, в том числе, в стихах близкого друга Н. Львова Г. Державина. Горацианскому идеалу «жизни вне службы», его актуализации способствовали социальные процессы в России екатерининской эпохи, в частности, предоставление дворянам права по своему усмотрению служить или отказываться от государственной службы: «Почти вся вторая половина XVIII в. прошла под знаком обсуждения права освобождения дворянства от обязанностей службы. В 1762 г. Петр III издает соответствующий манифест, указом правительства Екатерины II 1763 г. действие этого манифеста приостанавливается, а в 1785 г. жалованная дворянству грамота вновь дала им право служить и оставлять службу по своему произволу. Конечно, русская литература не осталась безучастной к этой не столько для нее юридической, сколько этической проблеме» [139, с. 87], – констатирует исследователь.

Далее он показывает, обращаясь, в том числе, к текстам Д. Фонвизина и А. Грибоедова, как к концу XVIII в. принцип «жизни вне службы» наполняется совсем не «горацианским» смыслом для ответственно относящихся к жизни дворян: да, они видят в казенной, бюрократизированной «службе» больше вреда и для отечества, и для собственной самореализации, но альтернативой этому «злу» выбирают не сугубо частную «идиллию» на лоне природы, а «служение» – то есть, нахождение возможности трудиться и приносить пользу отечеству вне официальных, казенных структур – «служить», а не «прислуживаться», как резюмирует эту позицию А. Грибоедов в своей бессмертной комедии. Именно такую позицию обнаруживает Н. Николаев и в «эпистоле» Н. Львова и приходит к выводу: «Его Счастье живет не обязательно в тиши и уединении, и его Фортуна резвится не только в сфере придворной. <...> В

своей эпистоле «Фортуна» Н. Львов не столько следует «горацианской традиции» в русской литературе, как это представляется ряду современных исследователей его творчества, сколько преодолевает ее. На наш взгляд, это один из первых, возможно, очень робких прорывов русской литературы из сферы, выстроенной вокруг понятий о службе и удаче, «службе из чести», «жизни вне службы», в сферу, обустроенную понятиями не регламентированного бытом счастья и не регламентированного службой служения» [139, с. 90-91].

Столь подробно мы обратились к исследованию Н. Николаева потому, что в нем выявлены те же ценностные смещения акцентов, что и нами в послании «Гавриле Романовичу ответ». Это дает основания полагать, что в своих разных поэтических «эпистолах» Н. Львов ненавязчиво, в легком и подчас даже шутиливом тоне, но последовательно излагает свою систему ценностей, окрашенную ярко индивидуальным пониманием понятий счастья, удачи, служения и службы.

Но к этому следует добавить, что в обоих посланиях – и в «Фортуне», и в «Гавриле Романовичу...» – над всеми прочими ценностями в качестве абсолютной и непоколебимой ценности стоит Любовь. К ней обращается поэт в финалах обоих стихотворений, и можно сказать, что любовь в его аксиологии стоит на самой вершине ценностной пирамиды. При этом, как замечает тот же Н. Николаев, Н. Львов расширяет понимание любви от сферы чувств к более универсальному масштабу: «Надо полагать, что Любовь в понимании Н. Львова – это не только жрица семейного очага, а нечто более универсальное, всеобъемлющее, связанное с представлением об абсолютном творческом начале. Во всяком случае, когда Н. Львов в октябре 1801 г. обратился к А. Бакунину с новым посланием, назвав его «Три нет», то многократно повторенное здесь слово Любовь наполняется этим универсальным содержанием. Вот так он говорит о бесконечности, непрерывности жизни на земле:

Доколь сестра моя Любовь

Блаженство смертных согревает,
Не разрушается ничто, не исчезает!

(Львов. С. 78)

А вот о вечности, которая придет вслед за смертью:

К Любви превыспренной и вечной
На крыльях радостных взовьюсь

<...>

В том мире поселюсь
И так в век века залюблюсь.
Аминь. (Львов. С. 79)

У такой Любви нет ничего связывающего ее каким-либо жестким жизненным уставом, с любым даже очень мудрым, выверенным течением жизни, образом жизни» [139, с. 90-91].

Вызывает удивление, что Н. Николаев не заметил в такой трактовке любви Н. Львовым и в образности, сопровождающей у него тему любви, отсылку к Данте. Представляется, что в послании «Три нет» «превыспренная и вечная» любовь, к которой стремится уже за гранью земной жизни герой, – это дантовская «любовь, что движет солнце и светила».

Что касается послания «Фортуна», то к «Божественной комедии» отсылает весь образный и композиционный строй этого произведения. Так, оно начинается, как и поэма Данте, с развернутой картины житейских заблуждений героя, причем та мрачная, хтоническая местность, в которой блуждал он до обретения понимания своей жизненной цели, прозрачно перекликается с «сумрачным лесом» Данте:

Какой-то скользкою тропой
Я шел и долом и горой;
И так было мне любо было
В чаду, в тумане колесить! [109, с. 70]

Далее мир, отданный во власть «мадам Фортуне», которую Н. Львов называет «чертом», предстает подобием дантовского Ада:

Полсвета в обод загибает,
 Полсветом улицу мостит,
 И вихрем мир кутит, мутит,
 И величает, и срамит,
 Народ и грабит, и дарит.
 Вчера кто к солнцу возносился,
 По милости ж ее явился
 Повержен в лужу и лежит;
 Лежит и, изумлен, зевает,
 Как в грязь попал, не понимает
 И думает еще, что спит. [109, с. 70]

Как видно из процитированного фрагмента, здесь, как и в «Божественной комедии», все постоянно движется, но, как и у Данте, не по своей воле, и это движение, как и в Аду, происходит по кругу. Некоторые детали даже совпадают с деталями наказаний грешников в разных кругах у Данте: вихрь, которым несет сладострастников во втором круге, и вихрь, которым Фортуна «завивает» весь мир; барахтающиеся в грязи, «лицом в луже» жертвы Фортуны у Н. Львова и пребывающие в аналогичном положении обитатели третьего круга, вечно гниющие под проливным дождем в грязи; неудачники, которыми Фортуна «улицу мостит», и грешники, вмурованные в лед озера Коцит в девятом круге), так что получается, что погоня за удачей и вечная конкурентная борьба за общественное положение и связанные с ним блага, по Н. Львову, – это ад.

Затем герой-автор послания «Фортуна», как и герой-автор у Данте, проходит через прозрение, осознание ошибок и раскаяние:

Фортуны для богатства жаждут,
 В богатстве счастье видит свет.
 От счастья бегут и страждут
 И ищут там, его где нет», –
 Я так подумал и очнулся,

Из Талыжни черпнул воды,
 Умылся, проглянул, встряхнулся,
 Аи, батюшки, беды, беды!
 Куда меня нелегка сила
 В чаду обманом затащила? [109, с. 71]

Дальше послание Н. Львова включает в себя монолог любимца Фортуны, в котором он горько переоценивает свою жизнь и приходит к выводу, что так и не узнал настоящего счастья. Эта «исповедь грешника» также несколько напоминает горькие признания, которые выслушивает в Аду от его обитателей автор-герой поэмы Данте. Естественно, Н. Львов в своем послании так оформляет эти отсылки к «Божественной комедии», что они формируют скорее бурлескный, чем серьезный интертекстуальный план рассматриваемого послания А. Бакунину, но финал второй части этого послания – басня «Счастье и Фортуна» – заканчивается серьезной сентенцией, вновь отсылающей также к финалу «Божественной комедии»:

Нет, Счастью только лъзя ужиться
 В семье с Любовию одной [109, с. 75].

Как и у Данте, Любовь оказывается здесь главной ценностью, венчающей собой выстроенную в произведении картину.

Представляется, что дантовские реминисценции в послании Н. Львова выявляют дополнительно его ценностную направленность: как поэма Данте выстраивала аксиологическую вертикаль, так в уменьшенном, более «частном» масштабе послания Н. Львова выстраивают иерархизованную систему ценностей, утверждаемых поэтом, и на вершине этой иерархической лестницы оказывается, как и у Данте, любовь.

Таким образом, послания Н. Львова, следуя канону классицизма, обращаются к значимым, важным в ценностном плане проблемам и становятся программным выражением авторских мировоззренческих позиций, но и сами эти ценностные позиции у Н. Львова уже ярко индивидуализированы, и способ их трансляции (через игровые отсылки к

высоким образцам, через ироническую стилистику и т. д.) выходит за рамки канонической «эпистолы» XVIII в.

Басня

Как можно заметить по басне «Счастье и Фортуна», составляющей вторую часть послания Н. Львова «Эпистола к А. М. Бакунину из Павловского, июня 14, 1797», этот автор не только обращался к традиционному для классицизма и широко распространенному в литературе XVIII в. жанру басни, но и демонстрировал в ее жанровом пространстве нетривиальные художественные решения. Уже на уровне композиции «Счастье и Фортуна», будучи басней, включенной в послание, становится примером расшатывания жанровых рамок и того, и другого: как «текст в тексте», эта басня создает особые контекстуальные связи с остальными частями послания к Бакунину, выходя за границы басенного канона. А тема и образный строй «Счастья и Фортуны» настолько тесно связаны с образностью и проблематикой предшествующей части послания («Фортуна»), что создается впечатление разомкнутости текста басни, его слияния с общим контекстом и послания Бакунину, и – шире – индивидуальной поэтической системы автора. К тому же, аллегорические образы Счастья и Фортуны не столько ассоциируются с басенными героями (как правило, сниженно-гротескно изображенными людьми или зооморфными персонажами), сколько с персонифицированными абстракциями в других аллегорических жанрах – в оде, в программах аллегорических театрализованных постановок и т.д. Н. Львов эту образность, больше характерную для «высоких» жанров, переносит в басню, тем самым, снижая высокое и одновременно «облагораживая» басню. Таким образом, и за счет нетипичного употребления в басне высокой аллегорической образности, и за счет тесноты связей с индивидуально окрашенным посланием, басня «Счастье и Фортуна» также индивидуализируется, теряет басенную «анонимность» и однозначность жанровой принадлежности.

Проанализируем другие образцы жанра басни у Н. Львова, чтобы ответить на вопрос, насколько типична для творческой стратегии Н. Львова отмеченная в «Счастье и Фортуне» индивидуализация басни и выход за ее жанровые рамки.

К жанру басни, как можно судить из опубликованной части этого наследия Н. Львова, поэт обращался в течение всей жизни: первая из опубликованных в его «Собрании...» 1994 г. басен, «Старик и смерть», относится еще к юношеским опытам, помещавшимся в журнале «Труды четырех разумных общников», а последняя, «Дурак привык купаться в луже...», датируется 1803 г. – годом смерти Н. Львова. Басню в русской литературе канонизировал А. Сумароков. Именно он, в отличие от Н. Буало, ввел басню в число канонических жанров и сформулировал основу этого канона в своей «Эпистоле о стихотворстве»: «Склад басен должен быть шутлив». Сам А. Сумароков отдал должное этому «шутливому» жанру, выступив создателем трехсот семидесяти четырех переводных и оригинальных басен, составивших пять книг. Как мы помним, Н. Львов признан литературоведами одним из самых последовательных учеников А. Сумарокова и представителей «сумароковской школы» в литературе второй половины XVIII в. И можно предположить, что стабильное обращение Н. Львова к басне в течение всей жизни – это отчасти эхо сумароковской школы. Некоторые обстоятельства публикации басен Н. Львова также свидетельствуют о его скорее традиционном, чем ярко индивидуализированном подходе к этому жанру: например, он спокойно публикует свои басни в сборнике И. Хемницера, не выделяя их из корпуса текстов приятеля и, таким образом, «даря» ему свое авторство. Так же, как и в своих басенных опытах, он не различает по принципу авторства оригинальные и заимствованные у Лафонтена и других предшественников сюжеты. Это свидетельствует о восприятии Н. Львовым жанра басни в логике фольклорной анонимности, что в целом типично для басенной традиции.

Все это свидетельствует, казалось бы, о том, что в басенном творчестве Н. Львова «Счастье и Фортуна» можно было бы считать исключением из правила, а в остальных своих басенных опытах поэт остается в рамках «жанрового мышления» и идет за традицией и каноном. Однако, обращение к текстам басен поэта не позволяет делать столь категоричные выводы. В каждой из них, при ближайшем рассмотрении, обнаружится хотя бы одна черта, не вписывающаяся в канон и выявляющая тенденцию к индивидуализации этого жанра Н. Львовым.

Например, басня «На рынке ль было то иль на дворе гостином...», на первый взгляд, выглядит вполне традиционно: сатирически в ней изображен «молодец», который демонстрирует храбрость и решительность лишь на словах, но не подкрепляет их делом, а, будучи уличен в неисполнении обещанных подвигов, находит для себя «объективные» оправдания. Сюжет реализуется через живые диалоги молодца и его приятеля, событийная основа басни злободневна (русско-турецкая война), а обязательный комический эффект обеспечивается приемом перевода иносказательной детали в буквальную в «оправдании» этого «молодца». Хвастаясь перед приятелем своей решимостью воевать с турками и намерением «усы султану оборвать», при следующей встрече свой отказ от участия в войне он объясняет тем, что «султан обрился» [109, с. 87]. Остроумное перетолкование обобщенно-условной детали («усы оборвать» султану подразумевается как образное обозначение победы над турецким войском) в буквальном духе в финальной реплике «молодца» реализует комический эффект басни, так что она кажется образцовым воплощением жанра. Но одна особенность этой басни придает ей индивидуализированное звучание – это введение совсем, вроде бы, не необходимого образа автора-рассказчика в текст:

На рынке ль было то иль на дворе гостином,
Не знаю...» [109, с. 87]

В самом начале текста, акцентированное интонационным переносом из строки в строку, «не знаю» от первого лица привлекает большое внимание к фигуре подразумеваемого рассказчика, и басня уже не выглядит жанровой сценкой «с натуры» и читается как не безличное, а авторское повествование. В этом случае такие определения героя басни, как «молодец» и «витязь» становятся показателями авторской иронии, как и все оценочно окрашенные моменты текста басни: за этим текстом угадывается ироничный и умный рассказчик, и басня теряет свою «фольклорную» безличность.

Проявляется индивидуальность Н. Львова даже в басне, являющейся переложением сюжета Лафонтена, – «Львиный указ». Здесь авторская самобытность Н. Львова выявилась в лексической детали, введенной в самом конце текста, в его «морали»: «Рогами назовут – / Пойдут и уши тпруши» [109, с. 88]. Это реплика зайца, который собирается последовать львиному указу для всех рогатых обитателей его территории покинуть ее. Лиса пытается объяснить зайцу, что его, как безрогое животное, этот указ не касается, однако наученный произволом сильных мира сего заяц убежден в том, что, если власть захочет даже лошадиные уши счесть рогами, ничто не помешает ей это сделать. «Уши тпруши» – это и есть «уши лошади».

Н. Львов употребляет редкое просторечное слово в самом конце басни, и его национальный колорит (поскольку это сугубо русское звукоподражательное слово) как бы нейтрализует, устраняет переводное звучание этого текста. Кроме того, дух русского фольклора привносится и рифмой «уши-тпруши», образованной по примеру фольклорных шуточных жанров (дразнилок вроде «ябеда-корябеда» и т.п.).

Индивидуальное звучание следующему примеру (басня «Богатства разумное употребление») придает сугубо стиховой фактор: вся басня написана на одну рифму, и монотонность этого рифменного повтора усиливает сатирический смысл басни: в ней обличается бездействие, инертность и отсутствие умной жизненной программы у мужика, который не нашел своим деньгам лучшего употребления, чем сесть на мешок с ними и

просидеть на нем всю жизнь до самой смерти. Как этот мужик за всю жизнь никуда не продвинулся и ничего не создал, так и рифма в басне все время «топчется» на одном месте:

Мужик разбогател,
 Под печью клад нашел.
 Мужик, пострел,
 Хоть сер, да смел,
 Богатым став, свой ум не съел
 И за предел
 Не залетел,
 Мужик ведь не орел!
 Став силен, преуспел
 И на земле наделать дел,
 Мужик с тех пор не пил, не ел.
 Он деньги перечел,
 На деньги сел,
 Мешок надел,
 Сидел, сидел...
 И сидя уж, седой, на деньгах околел! [109, с. 89]

Как видно из приведенных примеров, индивидуализация поэтики басни у Н. Львова осуществляется достаточно разнообразными способами: поэт и расшатывает жанровый канон за счет создания метажанровых структур («басня в эпистоле» в случае «Счастья и Фортуны»), и придает басне индивидуальное звучание с помощью лексических средств (русское просторечье в переводном сюжете), и вводит в басню образ автора-рассказчика, благодаря которому текст получает менее обезличенное звучание, и использует для индивидуализации поэтики басни стиховые средства (перенос из строки в строку, монорифма). Таким образом, можно считать, что в канонический жанр Н. Львов привносит свою авторскую

поэтику и тем самым осуществляет и в жанре басни начало поворота от нормативного к индивидуально-авторскому типу художественного сознания.

Эпическая поэма

Героическая (эпическая) поэма к концу XVIII в. теряет свои позиции в литературном процессе в целом. Симптомом потребности в трансформировании этого жанра становится принявшее системный характер пародирование и бурлескное «выворачивание наизнанку» известных образцов жанра (с легкой руки П. Скаррона и его «Вергилия наизнанку» начинается это триумфальное шествие бурлеска), а также создание (уже вслед не Скаррону, а Н. Буало) поэм «ирои-комического» типа, в которых не снижается высокий образец, а, наоборот, «события ничтожные, выхваченные из будничной житейской практики простых людей, описываются языком торжественным и высоким» [114, с. 27]. Затем обе эти линии трансформации героической поэмы сливаются в едином русле «смешных геройских поэм», как их определил А. Сумароков, эталонным примером которой в русской литературе стал «Елисей, или Раздраженный Вах» В. Майкова. С этим же жанровым руслом связывается и генеалогия «Душеньки» И. Богдановича, которая, как общепризнано, повлияла на молодого А. Пушкина при создании им поэмы «Руслан и Людмила». В целом уход жанра от классической эпической поэмы идет по линии облегчения и сюжета, и стиха, и языка, переключения от собственно героических к более бытовым, житейским темам, оживления стиля, в том числе с помощью использования маски ироничного рассказчика, остроумно повествующего о перипетиях сюжета.

Как увидим далее, эта тенденция нашла отражение и в творчестве Н. Львова, но, кроме нее, поэт использует и другие художественные решения для обновления жанра эпической поэмы, да и то, что соотносится в его наследии с руслом герои-комической поэмы, далеко не вписывается в традиционные жанровые рамки. В частности, речь идет о его произведении «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня»,

которое публикаторами Н. Львова в его «Собрании...» отнесено к разделу «поэмы». Некоторые современные исследователи рассматривают это произведение Н. Львова сквозь призму жанра путешествий, называя его ««простачным» травелогом» (Р. Бакиров [9]), а А. Глумов обращает внимание на воскрешение традиции научной поэзии в этом, внешне шутовском тексте, отмечая, что Н. Львов «...эквilibрируя латинскими терминами, предпочитает называть растения по-латыни, а не по-русски. При этом его интересуют названия не только трав, но также древесных и кустарниковых растений, не только их виды и разновидности, но также их экология и полезность» [37].

К перечисленным уточнениям жанровой принадлежности «Ботанического путешествия...» добавим и то, что формально оно выдержано как послание, о чем упоминалось выше. Поэма имеет прозаическое вступление, начинающееся следующим образом: «Мне кажется, графиня! что я вам должен описанием нашего похода. Вы так беспокоились, отпуская супруга вашего с г-м Вебером в ботаническую экспедицию, что должно было бы предать все сожжению и карандаши мои и бумагу, с которыми я (в качестве репейника, приставшего к ботанической рясе) приглашен был, если бы я не посвятил оных на удовольствие ваше и описанием важного путешествия нашего не заставил бы вас усмехнуться. Если же, напротив, заставлю я вас зевать, читая мое маранье, то:

Да будет вашею рукою
Из океана всех чернил
Все то ж учинено со мною,
Что я с бумагой учинил» [109, с. 176].

Посредством введения подобного посвящения с авторскими пояснениями, обращёнными к адресату поэмы (как известно, им выступает жена А. Мусина-Пушкина Анна Николаевна, урожденная княжна Голицына [109, с. 407]), весь текст «Ботанического путешествия» может быть прочитан как послание. При этом, Н. Львов полностью оправдывает жанровые

ожидания читателя, связанные с посланием, однако в то же время демонстрирует, сколь тесно ему в рамках «канонических» жанров, которые он прекрасно усвоил, мастерски использует, но не прочь расширить, изменить, модифицировать. Как представляется, тем общим принципом с помощью которого осуществляются эти модификации, является принцип игры авторскими масками и субъектными формами в этой поэме, поэтому ее более детальное рассмотрение с этой точки зрения будет осуществлено в соответствующей главе данной работы.

Еще одна поэма Н. Львова, демонстрирующая его новаторский подход к этому жанру, – это поэма «Русский 1791 год», поэтика которой была нами рассмотрена в отдельной статье [20]. Эпический настрой создается уже названием этой поэмы, так что читательские ожидания направляются в сферу высокой риторики и общественно значимой, масштабной тематики. В целом, поэма их оправдывает: как справедливо отмечают многие ее исследователи, главной темой здесь становится национальное своеобразие русской культуры, переданное сквозь картины зимних праздников и тех обычаев, которые сопровождают их в России и так или иначе демонстрируют разнообразные черты национального характера.

Действительно, лишь у некоторых поэтов XVIII в. можно найти тексты, где тема зимы вынесена в заглавие или где упоминаются зимние приметы (сочинения Н. Поповского, А. Нартова, М. Муравьева, Н. Львова, В. Капниста, Г. Державина, Н. Карамзина, А. Жуковой). Больше всего стихотворений теме зимы посвятил именно Н. Львов. У него она поднимается в произведениях разных жанров – поэме, посвящении, элегии, юмористическом стихотворении, песенном дуэте («Стихи на розу», «Новый XIX век в России», «Зима» (из «Дуэтов на музыку Жирдини»), «Снегирь», «Зима», «Горячка», «Любезный друг! нас сани...», наконец, «Русский 1791 год»). Исходя из этого факта, М. Строганов на основе анализа различных аспектов литературного наследия Н. Львова даже предложил «климатологическую теорию национального характера» в его творчестве.

Как пишет исследователь, «...Львов вплотную подошел к вполне удовлетворительной мотивировке русского национального характера: зимний холод закалил русскую натуру, и поэтому везде и всегда русские побеждают, причем делают это с легкостью («геройство под... титлом удальства»)» [171, с. 313].

Но, как справедливо подметила Е. Милюгина, в творчестве Н. Львова «дух народа» художественно воплощается в единстве с другим началом – «духом времени» [126]. И, как несложно заметить, название «Русский 1791 год» содержит смысловые маркеры обоих этих начал: и народа («русский»), и времени («1791 год»). Однако всеобщее исследовательское увлечение именно «духом народа» в этой поэме оставляет незамеченным ее второй план – диалог автора с современными, соответствующими «духу времени» идеями, господствующими не только в России, но, прежде всего, в Европе. Полнос народности в этой поэме, как представляется, уравновешен полюсом европеизма. И способом создать гармоничное единство «своего» и «чужого» в художественном мире поэмы становится интертекст.

К «духу времени», то есть, к господствующим в эту эпоху философским и идеологическим доктринам, прямо отсылает финал поэмы, а имплицитно – весь ее текст в единстве своей композиции. Собственно, в финальной строчке поэмы: «...Что все к лучшему идет» [109, с. 175], – усматривается отсылка к философии Г. Лейбница. Выскажем предположение, что лейбницевская философия оптимизма была воспринята Н. Львовым опосредованно, через «Кандида» Вольтера, о чем подробнее см. в нашей статье: [21]. Популярность этого сочинения в Европе была столь велика, что слова доктора Панглоса «все к лучшему», неоднократно повторяющиеся в главах повести, превратились в афоризм. Н. Львов читал и переводил Вольтера. Так, стихотворение «О Боже, о Тебе хотя гласит вся тварь...» (написано 8 декабря 1772 г.) является переводом финальной октавы поэмы «Естественный закон» (1752 г.), иногда называемой «Молитвой» Вольтера.

Идея лейбницевской «предустановленной гармонии» представляется весьма органичной для пояснения художественной деятельности архитектора и ученого, стремившегося собственными творениями нести в мир гармонию, и при анализе литературного творчества Н. Львова в целом. Однако, как было сказано выше, концепция Лейбница, очевидно, была воспринята Н. Львовым через призму Вольтера. Поэтому имеет смысл подробнее рассмотреть диалогические связи поэмы Н. Львова с повестью Вольтера «Кандид».

Знаменитый афоризм Панглоса о том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров», постоянно подвергается у Вольтера проверке на истинность всеми событиями повести. И цепь несчастий, через которые проходят все герои, провоцирует к ироническому отношению к этой оптимистичной концепции: все события основного сюжета, представляя собой своеобразную энциклопедию бедствий, композиционно выстраиваются как набор аргументов против оптимистического мировоззрения, которые, в конце концов, озвучивает оппонент Панглоса Мартен. Но истинной мудростью у Вольтера наделяется не оптимист Панглос и не скептик Мартен, а старый турок, нашедший счастье, возделывая свой сад. Именно его мудрость в итоге безоговорочно принимают все герои повести, так что в наиболее сильной позиции оказывается точка зрения, сформулированная в последних строках повести: «Надо возделывать наш сад» [29]. Рецепт счастья оказывается работа в «своем саду», выстраивание своими трудами собственного мира, отъединенного от всех безумств и жестокостей мира большого: старик в повести Вольтера даже не подозревает о сотрясающих этот большой мир войнах и катастрофах, а свой рецепт счастья формулирует так: «... работа отгоняет от нас три великих зла: скуку, порок и нужду» [29].

Идея работы как спасительного пути, ведущего к подлинному счастью, звучит и в поэме Н. Львова. О «жертве трудами» для той, кому посвящена поэма, Н. Львов говорит уже в посвящении. Эта жертва «усердием горит», и именно труд и усердие являются главной ценностью поэтического

приношения автора любимой супруге. При этом, в посвящении последовательно выдержана «ботаническая» метафорика, которая сближает аллегорическую образность вступительной части поэмы Н. Львова с аллегорическим смысловым планом образа сада в финале повести Вольтера. Значимым представляется и то, что аллегорическая «мораль» композиционно вынесена у обоих авторов за пределы основного текста – в одном случае в посвящение-вступление, в другом – в заключение.

К идее труда как пути к счастью Н. Львов обращается и в основном тексте поэмы. Так, отказ от труда становится причиной гибели «золотого века», который еще в своем «младенческом» состоянии был загублен роскошью и бездельем:

Мы без правил здравых, прочных
 Стали нежить век, ласкать
 И его лишь изнурять;
 Не желая укреплять
 Здоровые младенца члены,
 Для работы сотворенны,
 Мы его прервали дни [109, с. 172].

И чуть дальше автор выводит сентенцию, которая вполне могла бы прозвучать и как резюме повести Вольтера:

Счастья тот лишь цену знает,
 Кто трудом его купил [109, с. 173].

Без труда обнаруживается в поэме Н. Львова и та апология частной жизни и радостей узкого интимного круга, к которой приходят и герои Вольтера. У Н. Львова истинная любовь слетает только к тем, кто

Во светлице небогатой
 Сидя дружеским кружком
 С истинным прямым лицом
 Страстна сердца дух крылатой
 Отдавал судьбе в залог [109, с. 170].

Но звучащие в унисон Вольтеру и в целом «духу времени» предромантизма мысли и образы поэмы Н. Львова никак не создали бы диалога. Необходимая в диалоге другая точка зрения тоже ярко проявляется в поэме «Русский 1791 год», лишая ее мировоззренческой однозначности. Если у Вольтера очевиден выход к индивидуалистичной позиции частного человека, возможность спасения от зла и самореализации для которого открывается только по ту сторону социальной жизни, в уединенном возделывании «своего сада», то у Н. Львова наблюдаются не только и не столько эти, сколько иные мировоззренческие особенности, связанные и с «духом народа», и с «духом времени».

Если говорить о первом, то в поэме Н. Львова можно заметить проекции не только индивидуального, но и свойственного русской ментальности коллективного сознания, для которого, как скажет более поздний персонаж, «вся Россия – наш сад». В поэме Н. Львова постоянно употребляется местоимение «мы» и выстраивается коллективный субъект, по отношению к которому как части к целому выступают и автор, и адресат, и условный читатель, и «Хемницер дорогой», упоминаемый в посвящении, и все персонажи зимнего «маскерада». Обобщенно-собирательная форма субъекта встречается уже в первой строке посвящения: «Не так нам мил тот цвет» [109, с. 165]. Тем самым задается идея неких общих ценностей и общих жизненных установок для автора, адресата и читателей поэмы.

Далее образ некоей человеческой общности создается в картинах зимних праздников, в которых все принимают единодушное участие. Именно ко «всем» обращено «объявление от Зимы», а уклонившийся от всеобщего веселья «будет жизни... не рад» [109, с. 166]. Акцент на коллективном характере зимних праздников дальше делается неоднократно: «Все тут вестника встречают» (правда, испытывая при этом разные чувства), «Красоты богини зрелы / Волновали кровь во всех», «...заразы благотворны... равно ко всем лились», «общий хор / По черте забав катился», «Как с утехами такими / Всем веселыми не быть», «Все в нарядах

разъезжают» [109, с. 166 - 168] – и так же после праздничного угара предстают «все зимою устрашенны» [109, с. 172]. Дифференциация типажей («стар», «малый», «румяная молодка», либертены, ловящие любовные «стрелы без огня», и романтики, гадающие на свою единственную любовь-судьбу; скрытые под масками «в харях разных» «общии красоты» и скромники, проводящие время, «Сидя в дружестве кружком / С истинным прямым лицом» [109, с. 170]) не отменяет коллективного характера зимнего времяпрепровождения, а только конкретизирует обобщенный образ российского социума, выстраиваемый в поэме.

Коллективный субъект по-новому раскрывается в заключительной части поэмы, посвященной судьбе «золотого века» в России – уже не только как субъект произведения Н. Львова, а, прежде всего, как субъект истории. И тут на первый план выходит пафос общей ответственности. Соответственно, автор употребляет уже не безличное слово «все», а личностно окрашенное «мы», не отделяя себя от общенационального целого и подразумевая это целое как конгломерат личностей, ответственных за прошлое, настоящее и будущее своей страны. В частности, наступление «русского 1791 года» выявляет ошибки предыдущей исторической стратегии данного коллективного субъекта истории. Эти ошибки привели к утрате «золотого века», который оказался «нам не под стать»: автор констатирует непродуктивное использование российским обществом тех возможностей саморазвития, которые были открыты ему петровскими реформами и поворотом России на европейский путь. На этом пути зная, утопая в роскоши, проявила безответственность, а те слои населения, которые должны были бы стать опорой настоящих реформ, не менее безответственно ограничились слепым внешним подражанием европейским модам и образу жизни, утратив собственную идентичность и ничему не научившись у других народов. В этой инвективе Н. Львов последовательно употребляет местоимение «мы», тем самым подчеркивая, что проблема, о которой он говорит, касается каждого:

Мы без правил здоровых, прочных
 Стали нежить век, ласкать
 И его лишь изнурять;
 Не желая укреплять
 Здоровые младенца члены,
 Для работы сотворенны,
 Мы его прервали дни.
 Сами ж, роскошью плененны,
 Побросались в западни...

 Разумом чужим надулись;
 Как былинка под сосной,
 Не росли, но лишь тянулись [109, с. 172-173].

В дальних странах русские научились «таять телом, будто льдом» – то есть, изнежились вместо того, чтобы, наоборот, еще больше укрепить себя:

...не таять научиться
 Должно было там стараться,
 А с морозами сражаться
 И сражением мужаться
 В крепости природных сил [109, с. 173].

Пессимистичная обрисовка судьбы «золотого века» в России у Н. Львова, вроде бы, коррелирует с пессимизмом Вольтера, не щадящего мрачно-саркастических красок для характеристики и общечеловеческих, и сословных пороков и видящего выход только в отказе личности от социума в пользу интимного круга и трудов внутри него.

Но Н. Львов не только далек от апологии индивидуального, внесоциумного бытия, демонстрируя российскую коллективистскую ментальность (хотя прелести уединенного образа жизни в семейном и дружеском кругу тоже высоко ценимы поэтом, а их воспевание составляет сентименталистски-предромантический пласт его творчества, но позицию

абсолютного ухода от социума он все же не исповедует). Он, кроме того, далек от глубинного пессимизма в силу особенностей также воплотившегося в его ментальности «духа времени» в данный момент российской истории – здесь важно вспомнить название поэмы, указывающее именно на российскую специфику переживаемого исторического времени: «Русский 1791 год». Чем подытожил себя 1790-й год в России? Заключением мира со Швецией, победами флота адмирала Ушакова в морских боях с турецким флотом, штурмом Измаила Суворовым. А кроме того – политическими «морозами», вызванными опасениями Екатерины, что в России возможны события, подобные развернувшейся во Франции революции. В 1790-м г. в ссылку отправляется А. Радищев, а в декабре 1790-го из-за «крамольного» сочинения под названием «Горе моему отечеству» арестовывают Я. Княжнина (он погибнет от истязаний в тюрьме уже 14 января 1791 г.), в пьесе которого «Дидона» в 1778 г. сыграла жена Н. Львова и адресат посвящения «Русского 1791 года» Мария Алексеевна. Видимо, на дни ареста Я. Княжнина приходится и написание поэмы Н. Львова – в комментарии К. Лаппо-Данилевского в издании «Сочинений» Н. Львова 1994 г. указано, что напротив последнего стиха поэмы есть авторская помета: «Сочинено 11 декабря» [109, с. 406].

В этом контексте «барыня большая», велевшая всем зимой веселиться, а не то не сносить им головы, выглядит как едва уловимая аллегория женского самодержавия в России, с его к началу 1790-х годов уже поистине «зрелыми красами». Конечно, ни о какой прямой аллегории тут речь не идет, и дальнейшим развертыванием сюжета о «барыне седой» известный своей осторожностью Н. Львов уводит поэму от политического вновь к календарно-обрядовому контексту: ссылка Зимы по велению сжалившегося над изнуренными россиянами солнца вполне вписывается в традиционно-масленичную образность и сюжетику. Но, если бы поэма Н. Львова имела своей целью только отражение фольклорно-обрядовой стороны русской жизни, связанной с зимой, то в ней нелогичными были бы процитированные

ранее рассуждения о «золотом веке» и об ошибках русского общества на новом витке своего исторического развития. Рискнем предположить, что проекция не только на этно-культурный, но и на историко-политический планы российской жизни сохранена и в финальной части поэмы, приводящей к оптимистическому выводу, «что все к лучшему идет».

В поэме можно различить мысль, характерную для петровской идеологии «молодой России», которая определила собою все русское XVIII столетие, - о том, что русская история сейчас, и в «русском 1791 году» в том числе, только начинается. На языке календарно-природной образности это означает, что страна стоит на пороге своей весны – времени надежд и обновления сил. Следовательно, жестокие «морозы» будут побеждены, а «зимние красоты» сменятся новыми, еще более прекрасными:

Бриллиант перед глазами
 Оттого и льстит красой,
 Что он с разными огнями.
 И о зимних красотах
 Потому мы не жалели,
 Что красы иные зрели
 В русских радостных краях.
 Теплое лучей влиянье
 Нам давало обещанье,
 Что алмазов голый вид
 В изумруды пременит.
 Благотворная их сила
 Нам сулила новый свет,
 Переменной научила,
 Что все к лучшему идет [109, с. 175]

Эта молодая вера в возможность прогресса, в грядущий расцвет, какими бы жестокими ни были «зимние морозы», и возвращает оптимизму поэмы Львова прямое, а не ироничное, как у Вольтера, звучание, хотя и

выказывается эта вера, как и все политически-исторические смыслы поэмы, не явно, а лишь намеком, который, при желании, можно и не расслышать.

Рассмотренные смысловые и мировоззренческие векторы поэмы «Русский 1791 год» перекликаются и с теми мировоззренческими доминантами, которые были выделены выше в посланиях Н. Львова: не противопоставление частного общественному, а гармоничное соединение этих начал; не противопоставление «своего» «чужому», а их продуктивное совмещение, не квасной, а сопровождаемый европейской культурной ориентацией патриотизм. Эти наблюдения дают возможность говорить о зачатках формирования единого художественного мира произведений Н. Львова, в котором в разных жанровых формах реализована авторская система ценностей и авторские взгляды.

Наконец, одной из наиболее исследованных поэм Н. Львова можно считать поэму «Добрыня». Ее причисляют к корпусу русских предромантических поэм, разрабатывающих национальный материал, подобно «Илье Муромцу» Н. Карамзина или «Бове» А. Радищева [94, с. 190-197]. Обращаясь к анализу этого произведения, Е. Милюгина следующим образом определяет его своеобразие: «Поэма «Добрыня» ... сочетает в себе две традиции – героическую и лубочную, что само по себе уже является смелым художественным решением. <...> ... «Добрыню» Львова можно по праву считать литературным экспериментом по форме и поэтическим манифестом по содержанию. Поэма ставит вопрос не только о включенности в фольклорную традицию, как «Русский 1791 год», но и о возможных путях ее развития, а также о поэтическом и читательском контексте, в котором те или иные варианты продолжения традиции составляют или не составляют. Написанная в ключе героического эпоса, поэма диалогична и драматизирована по форме. В результате вместо ожидаемого эпического повествования о давно прошедшем, имеющем уже завершение, состоявшийся итог, как это свойственно былине и народной сказке, перед читателем

разворачивается театрализованное действо, итог которого предсказать на какой-либо из его сцен практически невозможно» [124, с. 23].

В целом солидаризуясь с выводами Е. Милюгиной относительно новаторства Н. Львова в «Добрыне» и индивидуального своеобразия его художественных решений в этой поэме, позволим себе лишь отметить незавершенность поэмы как фактор, на наш взгляд, исключающий возможность судить окончательно как о поэтике этого текста, так и о его концептуальном содержании. Перенося в последующие главы ряд наблюдений над частными особенностями образности и поэтики этого произведения, остановимся лишь на одном пейзажном фрагменте, как представляется, в дальнейшем получившем продолжение в русской литературе: это описание Днепра, которое, возможно, задало тон описаниям украинской природы у А. Пушкина в поэме «Полтава», а также у Н. Гоголя в его лирическом отступлении об украинской ночи в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». А. Пушкин:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет... [154, т. 3, с. 216]

Н. Гоголь: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий» [38, т. 1, с. 114]. Н. Львов:

Месяц светел, млад по лицу Днепра
Пролагает нам путь серебряный;

.....

Бью челом тебе, славный Киев-град,
 Златокованны твои маковки,
 Звезды частые, поднебесныя,
 Со крутой горы со песчанья
 В глубины Днепра помагаючи,
 Красоте своей удивляются,
 Что в воде горят и на воздухе.
 Что в тебе такое деется! [109, с. 200-201]

Как представляется, в своеобразный романтический канон изображения украинского пейзажа Н. Львов внес летнее ясное ночное небо, усыпанное звездами, и колористический акцент на «серебряном» свете – все эти элементы украинского пейзажа встречаем и у А. Пушкина, и у Н. Гоголя.

Представляется, что в целом выразительная зарисовка Киева в этом фрагменте «Добрыни», рисующая не только покой природы на днепровских берегах, но и эпический образ старинного города, в котором перемешались судьбы разных народов, заслуживает заинтересованного внимания литературоведов: здесь знаменательно и уподобление Киева Трое («И пред Киевом, как под Троею, / Подпершись стоим» [с. 200]), и мифологизированный перевозчик, похожий в своей лодочке на Харона:

Бьется лодочка возле берега,
 На корме сидит стар матерой муж.
 Седока старик дожидается [109, с. 200-201], –

и внезапно возникшее видение некоей древней картины активного «освоения» этого пространства разными народами:

Пыль столбом,
 Коромыслом дым,
 В улицах теснятся,
 В полночь не спят,
 На горах огни,
 На полях шатры;

Разные народы

Кашу разную варят [109, с. 201].

Упоминание шатров намекает на присутствие здесь степных кочевых племен, а «коромыслом дым» среди ночи создает впечатление каких-то драматических событий вроде набега татар или половцев, и тогда последняя строчка получает не только буквальный, но и переносный смысл, прочитываясь как парафраз идиомы «заварить кашу» в значении «завязать конфликт». К сожалению, как раз на этом «самом интересном месте» автор прерывает свой рассказ ради того, чтобы «не пропеть семейный, шумный / Мне обед простой!» [109, с. 201]. Это создает и игровой параллелизм с не менее шумной, но не слишком идиллической «кашей» эпического фрагмента, и резко переключает поэму из эпического в семейно-идиллический хронотоп. Увы, невозможно смоделировать логическое завершение этого перехода, поэтому имеет смысл оставить приведенные выше наблюдения без обобщающих выводов.

Баллада. Элегия. Идиллия.

В конце XVIII в. жанр баллады в русской литературе находится на пороге своего стремительного взлета, который будет связан, в первую очередь, с именем В. Жуковского. Однако исследователи полагают, что огромную роль в становлении жанра баллады на русской почве сыграло стихотворение Н. Львова «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797 г.). Точки зрения на это произведение систематизированы и резюмированы в статье А. Шумахер, которая также квалифицирует его как балладу, и более того – как «единственный балладный опыт» автора [183, с. 30]. В работе проведен в целом точный и детальный анализ данного стихотворения, в результате которого обоснована его сложная жанровая принадлежность: «Баллада «Ночь в чухонской избе на пустыре» представляет собой сложное образование, сочетающее черты литературных и фольклорных жанров. Избегая готовых жанровых форм, Львов соединяет прозу и поэзию,

реальность и вымысел, возвышенное чувство и иронию, пытаясь тем самым передать текучее, непостоянное, подвижное состояние внутреннего мира героя» [183, с. 35]. В итоге автор приходит к выводу: «Герой баллады «Ночь в чухонской избе на пустыре» в драматический для себя момент утрачивает чувство реальности, уносясь в мир воображаемого, и описывает свое психологическое состояние в форме страшной баллады. По ходу повествования выдуманный им мир обретает статус другой реальности, но финал вносит ноту сомнения в достоверность рассказанной им истории, а название баллады и письмо к жене выполняют функцию своеобразного автокомментария, возвращающего читателя к реальности. Автор, осознавая сложность и изменчивость внутренней жизни человека и являясь воспитанником века Просвещения, стремится к ясности, познаваемости реального мира и укорененности в нем» [183, с. 37].

Об авторской позиции, которая выдает скорее не «воспитанника века Просвещения», а предтечу романтиков, говорят другие исследователи данного стихотворения: «...поэтика творчества Н. Львова допускает возможность победы Памяти (воспоминания о любви) даже над смертью. «Внутренний» сюжет его «Ночи в чухонской избе...» хотя и безысходен: волки растерзали девушку, ее избранник навек несчастен, но автор столь верит в новую встречу со своей возлюбленной, что и страшная история ему кажется всего лишь призраком, улетающим вместе с Ночью: «Может, ветра свист в ущелинах / <...> / Показался голос девичий...»» [94, с. 147]; а также: «...алогична «ситуация Смерти» в бурлескной по своей скрытой сути балладе Львова. Его героиня, идеальная дочь счастливых родителей и прекрасная подруга и возлюбленная, растерзана «стаей хищной, злобной, воющей» без каких-либо видимых предпосылок. Мир, фактически, идиллический, в котором она обитала, продолжает противиться и самой ее гибели. Поэтому отец несчастной видит не «члены нежные растерзаны», а лишь «прекрасную тень» в «светлом облаке». Так баллада откликается на иную грань предромантического мировидения, связанную с проблемой

катарсиса. Это уже – владения элегии» [94, с. 149]. Отметим в процитированном отрывке также неоднозначное определение жанра «Ночи...», в котором видится уже и бурлескное перепевание идиллии, и выход к элегии, но остается без оговорок обозначение этого стихотворения как баллады.

Таким образом, видно, что в специальной литературе, посвященной «Ночи...», есть заметное противоречие: все упомянутые и не упомянутые выше исследователи называют данное стихотворение балладой, хотя в ходе его анализа выявляют в нем черты и элегии, и лирической народной песни, и плача [183].

При этом есть еще такой аспект этого текста, как его помещенность внутри метажанровой конструкции: стихотворение приводится Н. Львовым в письме к жене от 30 сентября 1797 г. из Гатчины, где он занимался организацией землебитного строительства, сопровождаемое комментарием по поводу породивших его обстоятельств: «Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достраивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один-одинехонек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткий рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, ветер, а ночью вой безумолкный от волков так расшевелили меланхолию, что мне и мальчики казались; не мог ни одной ночи до конца дожидаться, а волки все воют; я представил, что они и девочку съели, да и ну писать ей песнь надгробную: ничего бы этого не было, кабы ты не уехала, ночь бы себе, а мы себе. Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паизелловым» [109].

Это письмо, как представляется, формирует с текстом баллады особое смысловое единство, придавая иронический колорит описанным в ней «ужасам» и обнажая условность сюжета, на первый взгляд, непосредственно рожденного жизненными впечатлениями. О том, что при анализе «Ночи...» следует учитывать контекст письма, оговаривается А. Шумахер, однако, де факто, анализирует стихотворение без учета прозаического автокомментария

к нему. Думается, что необходимо, учитывая указанные противоречия в трактовках этого произведения и неполноту имеющихся аналитических разработок его, обратиться детальнее к его тексту, соотнося его с контекстом письма, а также с некоторыми другими контекстами.

Прежде всего, в письме максимально актуализируется музыкальная доминанта в восприятии автором окружающей действительности. Так, самой яркой характеристикой неблагополучия в его жизни без любимой становится своеобразная «антимузыка» – вой волков, которым буквально наполняется весь мир. С фразы: «Воют волки...» – начинается стихотворение, и «вой безумолкный от волков» дважды упоминается в письме как главный кошмар жизни автора в гатчинском уединении. Тогда же, когда автор вновь воссоединится с любимой, и волчий вой ему покажется пением, причем, не каким-то условным, а совершенно конкретным, разыгрываемым по нотам на музыку Дж. Паизиелло («дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет концертом Паизелловым»).

Эта галантная шутка одновременно является и одним из «ключей» к стихотворению: его героиню зовут Нина (как иронически замечает один из комментаторов этого произведения, не углубляясь в подтекст, это не самое употребительное в крестьянской среде имя [94]), а за несколько лет до «Ночи...» Н. Львов перевел либретто оперы Дж. Паизиелло «Нина, или С ума сошедшая от любви» (об этой опере он вспоминает, прямо проецируя на нее свое творчество, в указаниях к постановке «пастушьей шутки» «Милет и Милета», о чем упоминает К. Лаппо-Данилевский в комментарии к публикации этой пьесы: «Тексту предпослано письмо Н. Яхонтову от 10-го сентября 1796 г., к которому сделана следующая приписка, озаглавленная «Задача вместо предисловия»: «Сделать в летнее после обеда время пастушью драму для двух дуэтов из хора «Нины» Паизелловой, из одной арии Мартыниевой. Связь сей драмы должна быть основана на песне «Вошел в шалаш мой и проч.» сочинения Гаврилы Романовича [т. е. Державина]»...»

[109]. Называя героиню своей баллады именем героини оперы Паизиелло и указывая с помощью упоминания Паизиелло в письме жене на этот «код»,

Н. Львов понуждает прочесть свое стихотворение сквозь сюжет данной оперы. В нем мы, прежде всего, обнаруживаем тот же мотив разлуки влюбленных, что и в письме, и в стихотворении Н. Львова. У Паизиелло героиня сначала сходит с ума от тоски по возлюбленному, и это заключается в том, что, считаясь умершим, ею он воспринимается как живой, и она ежедневно в один и тот же час ждет его возвращения. Но затем выясняется, что безумная была права: информация о смерти ее любимого оказывается ложной: он действительно возвращается, а Нина при встрече с ним излечивается, так что сюжет венчается счастливым финалом. У Н. Львова речь идет о смерти самой героини по имени Нина, однако, как и у Паизиелло, этот факт выявляет свою вымышленную природу – как, впрочем, и сама Нина, и ее семья, и жених, и подружки.

Условность всех этих персонажей и их мира транслируется с помощью все того же игрового приема «текст в тексте», что и в отношении к стихотворению в составе письма. Реальность, изображенная в письме, является первичной, подлинной по отношению к ее же вымышленной версии в стихотворении, а реальность стихотворения (ненастная ночь и автор, которому в одиночестве под вой бури мерещатся ужасы) – первичной по отношению к реальности Нины и ее мира, так что, мир героини «Ночи...» в итоге наделяется двойной условностью.

Проанализируем по порядку. Вернемся сначала к «первой инстанции» реальности – к письму Н. Львова жене. Как мы выяснили, в нем содержится своеобразный «код» прочтения сюжета о Нине сквозь призму оперы Паизиелло.

Кроме того, представляется, что в шутивно-игровой форме письмо представляет собой и жанровую рефлексию по поводу стихотворения «Ночь...»: относящийся к стихотворению текст письма открывается ритмическим периодом, выдержанным в размере того же народного

двусложника, которым написано и само стихотворение: «Вот, мой друг, как ты уехала...». Прочитанное как самостоятельная стихотворная строка, это обращение к жене выглядит как вполне ясная формулировка элегической темы – тоска в разлуке с уехавшей от героя возлюбленной. Напомним, что именно тема тоски влюбленных в разлуке являлась центральной темой русской «елегии» на протяжении 2-й пол. XVIII в., входя в ранний, доромантический элегический канон, системно разработанный

А. Сумароковым и поэтами его школы (см.: [40, с. 72-116]), к которым, как было показано выше, можно относить и Н. Львова. Далее в тексте письма

Н. Львов еще раз переходит на двусложник – во фразе: «...ну писать ей песнь надгробную». Нетрудно заметить, что здесь жанровое обозначение употреблено уже прямо: «песнь надгробная» - это та же элегия, и, таким образом, Н. Львов «программирует» на прочтение своего произведения скорее не как баллады, а как «надгробной» элегии. Напомним, что к этому времени «кладбищенская элегия» в России не только была широко известна, но и архаизировалась вместе с «елегией» заканчивающегося столетия накануне нового рождения жанра в литературе романтизма («К началу XIX в. элегия в русской поэзии была не новым, а скорее архаическим жанром: в XVIII в. она прошла полный цикл развития, достигла расцвета в творчестве Сумарокова и уже в 1770-е годы начала исчезать с литературной авансцены» [24, с. 8]).

Однако, элегия Н. Львова никак не может восприниматься всерьез, поскольку снабжена сразу сугубо игровыми маркерами. Скорее она пишется как пародия на жанр: все канонические мотивы элегии XVIII в. можно обнаружить здесь в пародийно переименованном виде. О каком каноне мы говорим? Обратимся к описанию канона элегии XVIII в. у В. Вацура в его книге, посвященной русской элегической школе: «В середине 1740-х годов, а может быть, и ранее (точная хронология его труда неизвестна),

Вильям Шенстон, элегик и идиллик, пытался определить законы элегического жанра в своем «Предупредительном опыте об элегии»

(«Prefatory Essay on Elegy»), опубликованном в 1764 г. Он допускал большое разнообразие тем – от надгробной ламентации до описания любовных страданий; более того, он открывал пути и идиллическим темам: удаления на лоно природы, наслаждения сельской жизнью, дружбой, любовью и добродетелью; вслед за Шефтсбери он соединял «сладкую меланхолию» с понятием нравственного идеала. Элегический тон, согласно Шенстону, вносит единство во все это разнообразие, подобно траурным одеждам, облекающим всех участников похоронной процессии; стиль элегии – это голос скорби, он должен быть прост и струиться, как складки покрывала на плакальщике; в нем выражается искренность чувства автора. Его собственные элегии автобиографичны; они могут быть соотнесены с его письмами, и в этом ощущается художественный принцип» [24, с. 15-16]. Как видим, Н. Львов обыгрывает автобиографичность и соотнесенность с письмом в самой структуре своего текста. Элегические мотивы контаминированы: «любовные страдания» автора по поводу разлуки с женой соседствуют с «надгробными ламентациями» по воображаемой Нине, а вошедший и в элегический канон идиллический мотив удаления на лоно природы и наслаждения сельской жизнью предстает в иронически «перевернутом» виде: тихое идиллическое лоно природы превращено в жуткую пустыню с бурей и вечно воющими волками, а вместо предписанной «сладкой меланхолии» там царят «ужас и уныние». Наконец, «элегический тон», который «должен быть прост и струиться, как складки покрывала на плакальщике», тоже воспроизводится здесь в пародийно преувеличенном варианте: Н. Львов перенасыщает свое стихотворение параллелизмами и всякого рода повторами, которые доведены почти до тавтологического эффекта. Так, в стихотворении постоянно повторяются ключевые лексемы «холод (хлад)» и «ужас», словно материализуя в языковой ткани стихотворения характеристику этой ночи как такой, что «множит ужасы»: автор «множит ужасы», прежде всего, пять раз повторив само слово «ужас» в «обрамляющих» сюжет о Нине начальной и конечной частях текста.

Наконец, нельзя обойти и игровые корреляции «Ночи...» с уже к тому времени знаменитой и давно переведенной на русский язык «Элегией, написанной на сельском кладбище» («Elegy written in a country Church-yard») Т. Грея. Как обращает внимание В. Вацуро, в русском восприятии этого произведения в эпоху предромантизма был очень ярко проявлен социальный аспект. Ученый, объясняя популярность этой элегии, акцентирует внимание на следующем: «Прежде всего в ней манифестировались центральные темы сентименталистской эстетики и философии: тема «естественного» и «чувствительного» человека, тема природы и – едва ли не самое важное – социальная тема внесловного равенства. Последняя звучала уже в начальных строфах, где шла речь о сельских Кромвелях и Мильтонах, чей гений не имел возможности развиваться; неизвестный юноша (нередко воспринимавшийся как образ самого элегического героя), адресат заключавшей элегию знаменитой «Эпитафии», являлся читателю, как иллюстрация этой общей идеи. Тема «гения, от нищеты умирающего» проходит как лейтмотив в речах членов Дружеского литературного общества, и более всего у Мерзлякова. «Гений умирает под кровлею бедной хижины, на лоне нищеты и бедности, – врожденное чувство к великому, к изящному погасает в буре страстей, в юдоли скорби и печали; пламя патриотизма потухает в уединенном сердце земного страдальца...» (речь 12 января 1801 г.). «Нельзя вместе думать о науках и насущном хлебе; молодой человек* берет за книгу и видит подле себя голодную мать и умирающих братьев на руках ее...» (речь «О трудностях учения»). Эта тема, имевшая для демократического, «разночинного» крыла общества и сугубо личный смысл, окрашивала восприятие элегии Грея особыми рефлексамии; из нее делались и общефилософские, и общесоциальные выводы» [24, с. 48-49]. Нетрудно заметить, как у Н. Львова пародируются эти мотивы: его лирический герой тоже обитает в жалкой хижине, его «жестокий жребий» сопровождается бедностью, страдания его протекают в одиночестве... но, лишь пока он

разлучен с обожаемой супругой: социальная тема на глазах «выворачивается» автором, превращаясь в галантную:

Кто жестокий жребий бедственный
 Посреди степей живущего
 В тесной падающей хижине,
 Где витает бедность вечная,
 И ненастну ночь холодную
 Разделить с тобой отважится?
 Ты одна, о мой душевный друг!
 Дух спасительный судьбы моей,
 Ты одна б со мной решилася
 С чистой радостью сердечною,
 Как блаженство, и напасть делить.
 О, когда б ты здесь была со мной,
 Не посмело бы уныние
 При тебе, мой друг, коснуться нам! [109, с. 37]

Правомерность соотнесения элегического плана стихотворения Н. Львова с элегией Грея подтверждается косвенно тем, что в другом пародийно-ироническом и одновременно концептуально значимом произведении Н. Львова – в «Ботаническом путешествии...» – находим уже очевидные переклички с «Элегией, написанной на сельском кладбище», но к ним мы обратимся подробнее в следующей главе работы.

Уже исходя из выявленного, не можем согласиться с традицией обозначения «Ночи...» как баллады и с приведенным выше исследовательским определением «Ночи...» как «бурлескной по своей скрытой сути баллады»: как представляется, это пародийно-бурлескная, но не баллада, а скорее элегия. И даже с точки зрения динамики литературного процесса логичнее выглядит пародия на архаизировавшийся жанр (элегия в ее устаревшем каноническом варианте), чем на тот, который еще только подходит к своему становлению в русской литературе. Однако и

идентификация «Ночи...» как элегии не может быть признана точной и исчерпывающей, поскольку далеко не весь текст стихотворения соответствует элегическим параметрам. Чтобы уточнить жанровое определение этого произведения, рассмотрим его композиционные составные части.

Отметим, прежде всего, наличие «обрамляющих» фрагментов в этом стихотворении и рассмотрим их роль. В первую очередь, отметим стилистику, в которой выдержаны границы этих «обрамляющих» фрагментов. Они носят метаописательный характер, прямо указывая на условность того, что разворачивается во вставной истории про Нину. В конце начальной части обрамления это прямое указание на то, что разворачивающаяся далее картина – лишь плод разгоряченного бурей воображения автора:

Жар исполнил хладну грудь мою,
Из источника сердечного
Разлилася кровь кипящая...
Голос... имя... но послушаем...
Ах, я слышу голос девичий... [109, с. 38]

Особенно знаменательно здесь приглашение: «...но послушаем...». Более всего по стилистике оно напоминает оперное либретто или сценарий иной театральной постановки, чередующей пение с драматическими фрагментами (напомним, что Н. Львов много преуспел в жанре таких постановок): с помощью этой конструкции («послушаем») как бы осуществляется переход от драматической части пьесы к вокальной, или, в данном случае, от лирико-автобиографической к фикциональной. Соответственно, окончание этой фикциональной части о демонстративно условной «Нине» маркируется также в обрамляющей финальной части стихотворения:

Может, ветра свист в ущелинах
Мне в пустынном одиночестве

Показался голос девичий [109, с. 40].

Но вернемся к жанровой проблеме. Может быть, сама выдуманная история о Нине – это баллада? Даже если бы это было так, не слишком логично было бы обозначать все художественное целое лишь по одной из его составных частей (тем более, что даже по своему объему она занимает менее половины стихотворения – 70 строк из 153-х). Все стихотворение «Ночь...» никак не соответствует балладному жанру, даже если считать его пародией. И так ли близка балладе сама история «бедной Нины»? Композиционно она разделена на несколько эпизодов-«картин» с «увертюрой», опять же, напоминая больше маленькую оперу, чем балладу: сначала «увертюра» от лица автора, описывающая голос девушки сквозь вой ветра, вводит тему ее смерти:

Ах, я слышу голос девичий,
Умирующий, растерзанный;
Стае хищной, злобной, воющей
Жертва юная досталась!
И последние слова ее,
Чувства нежного свидетели,
Излетели из прекрасных уст
Вместе с именем любезного... [109, с. 38-39]

Затем следует «картина», пародийно актуализирующая идиллический топос: спешащая домой после сельских трудов дочь, хлопочущая в ожидании дочери мать, вышедшие встречать ее отец и жених. Предчувствие отца и неведение жениха как два полюса того «ужаса», который уже совершился с Ниной, при «всезнающем» голосе автора, прямо обращающегося к своим героям. Это прямое обращение уже выдержано в стилистике народного плача, в котором плачя поясняет всем, сколь велики были достоинства оплакиваемого человека и как горька потеря его близких. Таким образом, внешне балладная коллизия сразу деформируется плачевой стилистикой текста, которая дальше только нарастает в следующей, еще более

вымышленной, чем предыдущая, «картине» – в «моделировании» следующего дня – дня рождения героини, когда, придя ее поздравлять, подруги, вместо величаний, будут оплакивать ее. Эту похоронно-именинную фантазию автор завершает и вовсе пародийной отсылкой к «альбе» – протоэлегическому средневековому жанру, в канон которого входила просьба влюбленных к рассвету следующего после ночи любви дня не наступать и не разлучать влюбленных (Шекспир актуализировал эту «песнь зари» в «Ромео и Джульетте» в рассветном монологе героини). Н. Львов в своей «Ночи...» завершает фантазию о будущем оплакивании Нины тоже просьбой к завтрашнему дню не наступать:

Не всходи ты, солнце красное,
Продолжися, ночь ужасная... [109, с. 40]

Таким образом, в целом текст Н. Львова превращается в «матрешку», составленную из разножанровых «слоев»: снаружи письмо, в нем элегия, а внутри нее «опера» о Нине (и поэтому уместен Паизиелло), в которую, в свою очередь, включены сегменты идиллии и народного плача. И все это ненавязчиво и не демонстративно (в чем сказывается «гений вкуса») окрашено пародийно-игровым колоритом. В результате «Ночь...», на наш взгляд, можно определить как синтетическую пародию, в жанровом отношении представляющую собой компиляцию разнородных жанровых составляющих без определенной доминанты. Сведение этого текста только к балладе представляется искажением и редукцией как его содержания, так и жанрового эксперимента автора, осуществленного в игровой манере.

Наконец, имеется в творчестве Н. Львова и образец еще одного канонического жанра, прошедшего стремительную эволюцию в течение последней трети XVIII в., – идиллии. Это стихотворение, жанровое определение которого вынесено даже в заглавие: «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8». Так же, как и в отношении баллады, в отношении идиллии некоторые исследователи называют Н. Львова основоположником этого жанра на русской почве. Такую точку зрения, в частности, находим в

коллективной монографии 2012 г., посвященной предромантизму в русской литературе: «С идиллией в ряде аспектов вообще можно связывать рождение русского предромантизма как целостного явления. Начало ему в русской лирике было положено, в частности, творчеством Н. А. Львова» [94, с. 138]. Однако далее, комментируя жанровые принципы идиллии, авторы монографии перечисляют те ее особенности, которые никак не соотносимы (как будет показано ниже) с данным стихотворением Н. Львова, что заставляет вновь вступить в полемику и заново проанализировать идиллию Н. Львова с целью уточнить ее положение по отношению к корпусу предромантической русской поэзии. Итак, авторы монографии пишут: «Идиллия, «жанр гармонии», берущий начало в эпохе создавшей его античной культуры, оказывается в предчувствующем кризис и одновременно игровом и праздничном мировоззрении русского предромантизма своеобразным нравственным ориентиром, эталоном. Став одним из определяющих в поэтике русского сентиментализма, жанр идиллии одновременно выступает и «местом встречи» направлений сентиментализма и предромантизма как одно из наиболее доказательных художественных свидетельств философии чувства – сенсуализма на этом этапе ее развития. Сменив «приятную» и «нежную» грусть на меланхолию, предромантики свободно соотнесли новую подвижную художественную систему с характерной «вечерне-ночной» поэтикой. В аспекте развития философско-эстетической мысли интересно в предромантической идиллии взаимодействие категорий Возвышенного и Прекрасного» [94, с. 138]. Подразумевается, что идиллия Н. Львова открывает путь всем указанным процессам. По мнению другого исследователя, Р. Бакирова, идиллия Н. Львова относится к числу сугубо игровых «имитаций» жанра, цель которой в данном случае – травестирирование ломоносовской оды [11]. Как представляется, мнение Р. Бакирова более обоснованно (в том числе, и потому, что, как было показано выше, Н. Львов нередко борется с инерцией

жанра путем его травестирования и пародирования при помощи приемов других жанров).

Однако не будем сбрасывать со счетов автобиографический аспект идиллии Н. Львова: К. Лаппо-Данилевским было указано на то, что дата в названии этого стихотворения является датой тайной женитьбы Н. Львова на М. Дьяковой [105], и тем же ученым были выявлены все мифологизаторские черты в истории этой женитьбы, раскрыта совсем не романтическая, а скорее практическая основа того, почему молодожены несколько лет скрывали свой брак [105]. Р. Бакиров также упоминает об этих обстоятельствах в связи с идиллией, но не учитывает их, полностью концентрируясь в своем анализе данного стихотворения на полемике Н. Львова с М. Ломоносовым. Однако, как представляется, «передразнивание» ломоносовской одической традиции – это не единственный смысловой пласт идиллии Н. Львова, а ее автобиографическая подоплека – повод не только для сентиментально-чувствительного толкования в духе авторов упоминавшейся выше монографии, но и для интерпретации данного произведения в игровом, но не литературно-полемиическом, как у Р. Бакирова, а эротически-игровом ключе. Такое прочтение дает основания причислять идиллию не столько к предромантическим произведениям Н. Львова, сколько к немногочисленным в его сочинениях образцам поэтики рококо. Усложняет его жанровую однозначность и интертекстуальный элемент, выявленный тем же К. Лаппо-Данилевским: ученый выявил бесспорные параллели текста идиллии с сочинением Н.-А. Роме «Письмо Петрарки Лауре», подтвержденные собственноручными выписками Н. Львова из этого текста, сделанными в 1774 г. во время его путешествия по Италии [106]. Текст Роме, а отличие от петрарковских обращений к Лауре, отличается чувственной окрашенностью и является попыткой, как показывает К. Лаппо-Данилевский, выявить анакреонтическую основу петраркизма. Поскольку Н. Львов считал и куртуазных лириков, и их последователей, и Петрарку, в том числе, эпигонами Анакреонта, то попытка Роме вызвала у него живую реакцию

неслучайно. И собственная идиллия Н. Львова, таким образом, путем косвенного цитирования актуализируя текст Роме, тоже проникается пафосом анакреонтического отношения к любви как к гармоничному единству духовного и чувственного начал, отрицая разделение любви на «высокую» и «низкую», платоническую и плотскую. Наконец, в идиллии Н. Львова автобиографическое начало представляется проявленным не только в том, что дата собственного венчания соотнесена с идиллической эротической картинкой, но и в именах персонажей: на первый взгляд, типичные для этого жанра условные Ельмира и Меналк, как представляется, являются анаграммами имен «Мария» и «Николай», причем, отсутствующая в имени «Мария» буква «л» присутствует в фамилии «Львов», с которой с вынесенной в заглавие даты будет связана Мария Дьякова, а отсутствующая в имени «Николай» буква «м» является начальной в имени «Мария» и, соответственно, становится символом соединения Николая с Марией. Подобное анаграмматическое обыгрывание своего и жены имен, так же как и новаторское слияние лично-автобиографического и универсально-жанрового начал, Н. Львов осуществлял в другом произведении – в пьесе «Сильф, или «Мечта молодой женщины», о которой Е. Милюгина пишет: «Написанный по мотивам сказки Мармонтеля, «Сильф» ярко оригинален и прозрачно автобиографичен: имена его героев Нелеста и Миры — аллюзии на имена Николая Львова и его невесты Марии Дьяковой, сам сюжет ассоциируется с историей их любви и тайного венчания. Это тонкое переплетение литературной традиции с эмоциональными событиями реальной жизни раскрыло незаурядный драматургический талант Львова» [156, с. 14]. Подобную оценку можно распространить и на идиллию Н. Львова, которая также, если учесть рассмотренные выше ее особенности, предстает совсем не простым произведением, а тоже особенным и многозначным сплавом индивидуального и канонического, авторского и традиционного типов поэтики.

Таким образом, даже те произведения Н. Львова, которые исследователями его творчества относятся к каноническим жанрам (баллада, элегия, идиллия, поэма в ее разных модификациях, басня, послание), выявляют свою индивидуальную окрашенность, а подчас и полное несовпадение с жанровым каноном. «Играя» с каноническими жанрами, Н. Львов тяготеет к их синтезу, контаминированию и пародийному переименованию, создавая все условия для выхода из жестких рамок жанров в пространство свободного от правил индивидуального творчества.

2.2. Маргинальные жанры и их индивидуальные трансформации в литературном творчестве Н. Львова

Малые жанры: загадка, эпиграмма, надпись.

К осмыслению места и функции загадки в творчестве Н. Львова исследователи уже обращались. В частности, А. Пашкуров пишет: «Загадка – одна из древнейших форм языческого «игрового ребуса», по-видимому, потому и привлекла к себе столь пристальное внимание писателей предромантизма. Показателен оставшийся незавершенным творческий эксперимент А. Востокова в начале XIX столетия: знаменитый в будущем историк и филолог предполагал осуществить специальное, с комментариями издание именно русских пословиц и загадок под символическим названием: «Цвет русской поэзии и философии».

Николай Львов, прямой предтеча Востокова в этом начинании..., вышел к загадке несколькими десятилетиями ранее, и практически одновременно – несколькими путями:

а) через игру с образом самого себя в шуточной автобиографической эпиграмматической лирике (ср. его «Эпитафию», ряд стихотворных экспромтов в письмах друзьям и жене);

б) через исследование проблемы взаимодействия оригинального русского фольклора с музыкальным началом (вершина – сборник «песен

простонародных» 1794 года, в соавторстве с известным композитором И. Прачем); и, наконец, –

в) через характерный прием игры с различными литературными традициями разных эпох и стран» [148, с. 147]. Исследователь анализирует поэтику и содержательную специфику загадки у Н. Львова на материале его поэмы «Ботаническое путешествие...», убедительно выявляя в ней оригинальные примеры литературной загадки, вкрапленные в текст поэмы. Поэтика загадки становится здесь одним из способов индивидуализации жанра и одной из форм проявления авторского парадоксального и своеобразного остроумия. Таким образом, хоть и маргинальный в литературном процессе эпохи, но четко регламентированный и структурированный жанр загадки предстает у Н. Львова в «Ботаническом путешествии...» в индивидуально модифицированном виде.

Но в своем творчестве Н. Львов не избегал и традиционной загадки, сочинив ряд стихотворных загадок. Однако, обращение к этому жанру стало приметой лишь раннего творчества Н. Львова – загадки им были написаны еще в 1771 г. для рукописного журнала «Труды четырех общников». Анализ этих образцов жанра осуществлен в статье Т. Струковой [172]. Автор выявляет как преемственные по отношению к фольклорной загадке черты загадок Н. Львова (в частности, метафоризацию как прием кодирования загадываемого предмета), так и их отличия от фольклорного жанра (влияние эпохи Просвещения на тематику загадок, часто отмеченную научными просветительскими особенностями, а также литературность ряда приемов поэтики директивных и разделительно-категорических загадок Н. Львова и его единомышленников по журналу). Характерно, что, констатировав в начале статьи наличие индивидуально-авторских черт в загадках Н. Львова, далее исследовательница не выделяет их, рассматривая загадки Н. Львова в одном ряду с загадками других авторов журнала (Н. Осипова и П. Карабанова). И это представляется вполне естественным, поскольку в этих

ранних опытах еще не просматривается той яркой индивидуальности и внеканоничности, которая обнаруживается в литературных «загадках»

Н. Львова, проанализированных А. Пашкуровым в «Ботаническом путешествии...». Таким образом, по динамике жанровых модификаций стихотворной загадки в творчестве Н. Львова можно убедиться, что за 20 лет в нем полностью свершился переход от жанровой к авторской поэтике.

Не проигнорированы в творчестве Н. Львова и другие популярные в культуре этого и следующего столетий, но не входившие в число магистральных малые жанры – эпиграмма, эпитафия и надпись.

Помимо малого объема и маргинального жанрового статуса, то, что объединяет данные жанры – это окказиональность: все образцы поэзии в этих жанрах создаются как непосредственная реакция на какое-либо событие или ситуацию, подтолкнувшую к высказыванию в стихах. Поэтому по ним отчасти можно составить представление о тех людях и образцах произведений искусства, которые вызывали у Н. Львова живой отклик. И здесь найдем, прежде всего, обилие обращений к собственной персоне автора, так что, можно сказать, что автоэпиграмма у Н. Львова выходит на лидирующую позицию в эпиграмматике. Поскольку способам художественного воплощения авторского «я» и личности автора в поэтических произведениях Н. Львова будет посвящен отдельный раздел работы, сейчас не будем останавливаться на этой теме.

Так же не рассматриваем здесь жанр надписей, поскольку он будет прокомментирован в дальнейшем, вместе с другими произведениями Н. Львова, тяготеющими к экфрасису.

Наконец, жанр эпитафии в поэзии Н. Львова представлен весьма незначительным количеством образцов – среди опубликованных на сегодняшний день текстов Н. Львова обнаруживаем лишь две эпитафии, но по-своему показательны, что одна из них посвящена Ж. Ж. Руссо и отмечена чертами не только эпитафии, но и эпиграммы, а вторая – любимой собаке

автора: «Эпитафия верному, могучему, бескорыстному черному Брюну», и здесь никаких эпиграмматических оттенков не обнаруживается. Вполне в соответствии с учением адресата первой эпитафии-эпиграммы, эпитафия собаке проникнута любовью и уважением, а по своему статусу четвероногий друг поставлен полностью на равных с человеком:

Ценить твоих заслуг,
 Как я, не может всякой.
 Я человеком был тебе настолько друг,
 Как ты мне был собакой [109, с. 94].

Комическая опера. Все созданное Н. Львовым в драматургическом роде представляет собой модификации жанра комической оперы. Поскольку литературное творчество Н. Львова в целом в исследовательской традиции долгое время ценилось лишь в связи с его фольклористической деятельностью, связанной с собиранием народных песен, то и среди жанров его оригинального творчества преимущественное внимание исследователей привлекали те, которые связаны с музыкально-песенной составляющей. У истоков традиции выдвижения именно музыкально окрашенных жанров на первый план в поэтическом наследии Н. Львова стоит, видимо, мнение автора первой монографии о нем А. Глумова, который считает музыкальность особой чертой творческой индивидуальности Львова-драматурга: «Необходимо обратить внимание на индивидуальную черту творчества Львова, не встречающуюся у многих драматургов, не только современных ему, но и последующих периодов: о его чутком, высокопрофессиональном отношении к музыке» [37, с. 137].

В своей книге А. Глумов довольно подробно анализирует «Парисов суд» как уникальный опыт перенесения черт ирои-комической бурлескной поэмы в жанр комической оперы, а также указывает на жанровое своеобразие и художественную ценность других комических опер Н. Львова, органично

сочетающих в себе опору на народно-песенную традицию с литературной драматургией.

На жанровое своеобразие комических опер Н. Львова указывает и Е. Милюгина, комментируя, например, авторское жанровое определение пьесы «Ямщики на подставе» – «игрище невзначай»: «Новым предстал и жанр пьесы – «игрище невзначай», определивший специфику сюжета и хронотопа. Действие получило конкретную локальную и временную привязку и стало имитацией реальной действительности. События происходят на станции Крестцы, знакомой всем, кто когда-либо путешествовал по петербургско-московскому тракту, и завершаются проездом через станцию Екатерины II, что рассчитано драматургом с точностью до дня – реально это событие состоялось, согласно «Журналу высочайшего путешествия Екатерины II в полуденные страны России в 1787 году...», 6 июля. Сюжет был переосмыслен как отрезок хроники народной жизни – именно внутренняя его логика, а не внешняя жанровая канва определяла скорость и специфику его развития. Наконец, определение жанра «Ямщиков на подставе» как «игрища» подчеркивает его связь с фольклорными представлениями: забавами простонародья, фарсами ряженых на Святках и Масленице» [124, с. 20].

Солидаризуясь с исследователями, отмечающими своеобразие каждой из комических опер Н. Львова, хотелось бы внести в эти наблюдения некоторые уточнения. Прежде всего, это касается уже упомянутых «Ямщиков на подставе». Как представляется, основной парадокс этой комической оперы состоит в том, что демократически-свободная форма «игрища невзначай», столь подробно и разносторонне осмысленная исследователями Н. Львова, сочетается с достаточно узнаваемой классицистической формой развязки – композиционным приемом «*deus ex machina*»: Н. Львов, как, например, Мольер в финале «Гартюфа», завершает свое действие появлением высокой особы, которая помогает справедливо и быстро решить проблему, вокруг которой были выстроены сюжет и

конфликт оперы. Таким «deus ex machina» предстает, правда, не коронованная особа, а всего лишь офицер, но зато воплощающий в себе просто образцовые благородство и великодушие (за что удостоивается самых восторженных отзывов всех действующих лиц), однако, за его фигурой намеком стоит и фигура императрицы Екатерины II, которая уже в самом конце прибывает на станцию, где происходит действие, и которую все бросаются встречать в последней сцене пьесы. Хвалебная песнь добрым командирам плавно переходит в хор, с ликованием встречающий «матушку»:

«Хор

(Янька, пусться вприсядку, свистя и щелкая)

Молодку с милым солучили,

Добрые наши командиры.

Ой ди ди ладо, командиры.

Абрам. Подлинно, кабы не ваше благородие.

Тимофей (привстав и скинув шляпу). Дай Бог, барин, дожить и внучатам твоим до такого светлого дни...

Все ямщики. Давай Бог нам век ераких командиров.

Офицер. Поди-ка сюда, красавица.

Фадеевна. Что твоей милости?.. Пойдем, Абрамач.

Офицер *дает им деньги.*

Тимофей. На что нам, ваше благородие?..

Абрам. Мы богаты вашей милостью...

Офицер. Нет, я хочу непременно, чтобы вы взяли...

Абрам. Возьмите... А то!.. Возьмите, дети... Да денежку-то эту берегите в великий день, за здоровье его на свечку.

Слышен топот конский и шум, потом марш за театром, вышедший ямщик кричит: «Едут, едут». Ямщики, собрав сбрую, идут по горам, Фадеевна бросилась бежать, ухватя плащ и шляпу, как скоро услышала «едут».

Хор

Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди,
 Что на все ли на четыре на сторонки,
 Расстилайся ты мать скатертью дорожка,
 Погости у нас, матушка, немножко.
 От нас со двора никогда не пора!
 Никогда не пора, ура! ура! ура! ура!» [109, с. 273-274].

Этот финал не слишком акцентируется в исследованиях «игрища», поскольку противоречит основному их – преимущественно, панегирическому по адресу демократизма Н. Львова – пафосу. Между тем, хорошо известно, что Н. Львов не был фрондером и по отношению к власти вел себя лояльно. Его карьера вначале строилась вполне успешно под покровительством князя А. Безбородко, затем его труды как архитектора были высоко оценены самой Екатериной II, так что, представлять Н. Львова как сугубого демократа и даже едкого сатирика под стать В. Капнисту, которому посвящена была другая опера Н. Львова, «Парисов суд», было бы, все же, очевидным преувеличением. Как видно из финала «Ямщиков», интерес и уважение к народной культуре вполне соседствовали в мировоззрении Н. Львова с патерналистской идиллической моделью отношений между народом и властью, вследствие чего в его демократическом «игрище» нет и намека на то, чтобы оценить рабское положение его героев как противоестественное и унижительное. Они вполне искренне «богаты... милостью» первого попавшегося «благородия», никак не ставя под сомнение его право распоряжаться их судьбами. Такую же межсословную идиллию можно пронаблюдать и в пьесе «Сильф, или Мечта молодой женщины», где преданные слуги в финале дуэтом уверяют: «Мы счастливы господами, / Наше счастье – их покой» [109, с. 250].

Возвращаясь к «Ямщикам на подставе», сделаем вывод, что сочетание эстетической революционности с идеологической, мягко скажем, умеренностью создает некоторое противоречие между формой и содержанием этой комической оперы. Хоть автор и использовал живой и

точно воспроизведенный народный говор в речах персонажей, хоть и опирался на народные песенные источники в хорах и ариях своей оперы, по содержанию своему она, в сущности, не слишком демократична. Однако, художественные открытия Н. Львова со временем, как представляется, затмили консервативную идеологию его пьесы: наверное, именно с нее можно начинать отсчет тех монументальных произведений русской литературы, в которых автоматизирующийся жанровый канон оживает и обновляется за счет погружения в народную языковую стихию. Представляется, что от «Ямщиков на подставе» можно провести линию жанрово-стилевой преемственности сначала к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?» и даже дальше – к поэме А. Блока «Двенадцать».

Совсем иная стилистика выбрана для «комедии с песнями» «Сильф, или Мечта молодой женщины». Известно, что пьеса, написанная в 1778 г. по мотивам новеллы Ж.-Ф. Мармонтеля «Муж-сильф», перерабатывалась Н. Львовым уже в 1790-х гг. Представляется, что в окончательном варианте, опубликованном К. Лаппо-Данилевским, можно обнаружить не только переработку и русификацию сюжета Мармонтеля (в котором, как отмечает комментатор, Н. Львовым был смещен акцент с мотива испытания мужем верности жены на мотив завоевания мужем любви жены), но также и следы знакомства Н. Львова с комедией Бомарше «Женитьба Фигаро», известной в России еще с 1780-х гг. С Бомарше перекликается, прежде всего, состав персонажей, в котором находим симметричные пары господ и слуг – граф и графиня Альмавива и Фигаро с Сюзанной у Бомарше и Мира с Нелестом и Нина с Андреем у Н. Львова. Подобно Бомарше, выстраивает Н. Львов и сюжетную ситуацию «кви про кво», и мизансцену узнавания/неузнавания мужа/жены: драматический «призрак измены» рассеивается при раскрытии шутки любящего супруга (у Бомарше – розыгрыша не менее любящей, хотя и обиженной жены). Дух французской комедии XVIII в., витающий в «Сильфе», подчеркивает в этой пьесе стилистику рококо, с его атмосферой галантной шутки. Значимость самого понятия шутки особо акцентируется в

арии Нелеста, в которой воспевается «велика шутки власть». Стиль рококо подчеркивается и пасторальной обстановкой действия, в которой «театр... представляет дикий сад, посредине которого беседка из плетеных деревьев, в ней софа из дерна. На правой стороне виден простой деревянный мостик через ручей и часть деревенского дома» [109, с. 202]. Вместе с тем, именно наличие пасторального элемента и элементов стиля рококо сближает комедию «Сильф» с «Идиллией» 1780-го г. и смещает ее жанровую природу в сторону лирики.

С «Сильфом» коррелирует «пастушья шутка» «Милет и Милета», в которой получает дальнейшее развитие пасторальная тема и стилистика рококо. Представляется, что общность «Сильфа» и «Милета и Милеты» может быть обусловлена биографическими факторами: как полагает К. Лаппо-Данилевский, «характер изображения любовного чувства в пасторали позволяет говорить о том, что в ней нашла отражение история сватовства Г. Державина к Д. Дьяковой» [109]. Женитьба Г. Державина вторым браком на родной сестре жены Н. Львова сделала поэтов-друзей еще и родственниками (так же, как через жен до этого уже породнились Н. Львов и В. Капнист). Это радостное обстоятельство, безусловно, привлекало тем, что вносило в жизнь поэтов особого рода «симметрию», как бы «рифмуя» их судьбы. Поэтому и пьесы, в которых в виде пасторалей представлены история собственной женитьбы, а затем и женитьбы Г. Державина, создаются Н. Львовым в едином стилевом русле. Перекликаются в них и «декорации» («Милет и Милета», как и «Сильф», открывается картиной, где действие происходит в живописной сельской местности, с непременно пасторальным ручейком), и сюжетные комические ситуации «кви про кво» (в одной пьесе муж выдает себя за сильфа, в другой – Милета притворяется «батюшкой» своего суженого), и мотив помощи одного из влюбленных другому в его попытках разобраться в своем чувстве и научиться любить по-настоящему. Сходство двух пьес, таким образом, может прочитываться как намек на сходство историй браков Н. Львова и Г. Державина. Эта игра

биографическими параллелями также придает своеобразия обеим комедиям, выводя их за рамки жанрового канона свадебной пасторали и превращая в своеобразный мини-цикл, повествующий о двух историях двух друзей-поэтов. В такой корреляции двух пьес друг с другом видится проявление не только литературного, но и архитектурного дарования Н. Львова – ему было свойственно видеть произведения искусства в единстве с окружающим пространством, мыслить ансамблевыми композициями: например, местоположение сада Безбородко, а первую очередь, увязывается с Н. Львовым с окружающим его пространством Москвы. Так же и пьесы о двух счастливых парах составляют «ансамбль», симметрия которого коррелирует с симметрией жизненных ситуаций Н. Львова и Г. Державина.

Подытоживая, отметим, что присущая изначально жанру комической оперы синтетичность и направленность на совмещение разнородных и контрастных стилевых, языковых, эмоциональных модусов у Н. Львова усиливается за счет жанрового синтеза: его комические оперы содержат легко узнаваемые черты иных жанров (народной песни, бурлескной ироико-комической поэмы, идиллии), а также ощутимый план отсылок к лирическому творчеству Н. Львова и к его биографическим обстоятельствам, благодаря чему происходит обновление и индивидуализация жанровой модели комической оперы.

Литературная аллегорическая программа и произведения экфрастического типа

Одна из специфических особенностей словесного творчества Н. Львова заключается в том, что среди его текстов не вспомогательную, а самостоятельную и заметную роль играют так называемые «аллегорезы» – программы, созданные как словесные расшифровки иносказательной образности произведений других видов искусства. Этому жанру в наследии Н. Львова уделялось внимание исследователей ([37], [118], [122]), однако всеми аллегорические программы рассматривались как вспомогательный

жанр, лишенный самостоятельного значения. К аллегорезам Н. Львова как самостоятельному и самоценному в эстетическом отношении явлению по-настоящему привлекла внимание лишь Е. Милюгина в специально посвященной этому жанру статье 2010 г. [122] и в своей докторской диссертации [123]. В ней программы Н. Львова впервые были классифицированы по жанровому принципу и был представлен «аннотированный свод основных аллегорических программ Н. Львова как базы для реконструкции его жанра аллегорезы» [122, с. 8]. В частности, исследовательницей выделены аллегорические программы: 1) к архитектурным проектам; 2) к садово-парковым проектам городских и сельских усадеб; 3) оформления интерьеров; 4) скульптурных изображений; 5) к произведениям живописи; 6) произведений медальерного искусства; 7) произведений декоративно-прикладного искусства; 8) графических изображений и книжных иллюстраций; 9) к литературным произведениям (программы чтения); 10) для музыкального театра (программы постановки); 11) культурно-рекреационного характера. В итоге автор приходит к выводу, что «спецификой литературных аллегорических программ Н. А. Львова является их тематическая связь практически со всеми видами искусства (архитектурой, садово-парковым, интерьерным и декоративно-прикладным искусством, скульптурой, живописью, книжной графикой, литературой, музыкальным театром), приводящая к синтезу искусств, выраженному в художественном слове» [122, с. 19].

К полному и систематичному исследованию Е. Милюгиной можно добавить лишь, что программы в творчестве Н. Львова актуализируют и по-новому высвечивают такой жанр, как экфрасис, сами также до определенной степени проникаясь экфрастическим содержанием. Е. Милюгина возводит генезис программ Н. Львова исключительно к античному жанру аллегорезы, выделяя такие его признаки и функции: «Прообразом аллегорических программ XVIII в. была античная аллегореза. Этот литературный жанр сформировался еще в Древней Греции; его целью было толкование скрытого

смысла поэтических мифов, акроаматические образы и сюжеты которых были недоступны пониманию непосвященных... Уже в древних образцах жанра наметились две функции: 1) эзотерическая (семиотическая) – зафиксировать особенности предмета; 2) экзотерическая (изъяснительная) – обозначить пути его понимания» [122, с. 8]. Нет сомнений, что программы Н. Львова, становившиеся семиотическим алгоритмом, помогающим расшифровать аллегорическую образность самых разнообразных произведений различных видов искусств, являются прямым продолжением жанровой линии античной аллегорезы. Однако, как представляется, программы Н. Львова наделены и другими функциями и художественными особенностями, позволяющими определить их жанровую генеалогию как комплексную, и в этой комплексной основе в качестве одного из компонентов выделить, кроме аллегорезы, и экфрасис. Основание для этого дает такая особенность аллегорезы Н. Львова, как живописность описаний тех объектов, аллегорическая образность которых разъясняется Н. Львовым. То есть, как и в экфрасисе, в его программах важна не только объяснительная функция, но и изобразительная.

По современному литературоведческому определению, экфрасис – это «любое описание ... произведений искусства» [151, с. 301]. При этом различают широкое и узкое понимание экфрасиса: «в широком смысле это словесное описание любого рукотворного предмета: храма, дворца, щита, чаши, статуи или картины; в более узком – описание лишь такого предмета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки, сюжета и т.п. (ср. описание щита Ахилла в «Илиаде»)» [151, с. 301-302]. Экфрасис в его античном варианте часто соотносится с эпиграммой, являясь стихотворным описанием произведения изобразительного искусства, чаще всего акцентирующим мысль о схожести искусственного с подлинным, изображения с изображенным на нем предметом (мотив «как живое»). В творчестве Н. Львова есть переводной образчик такой эпиграммы-экфрасиса из Анакреонта («На медную телицу...»), но экфрастические оригинальные

эпиграммы и надписи уже выходят за пределы только экфрасиса и содержат не столько собственно описательный, сколько пояснительный, интерпретационный посыл (на портрет Н. Львова, написанный Левицким... и др. надписи). Таким образом, в поэтике Н. Львова пояснительный и описательный элементы постоянно дополняют друг друга, «живопись» словом и комментарий к изображенному соединяются в тексте – будь то надпись к портрету, программа планировки сада кн. Безбородко или ремарки к постановкам пьес Н. Львова, в которых подробно описывается место действия.

Рассмотрим в качестве примера текст «Каким образом должно бы расположить сад князя Безбородки в Москве». Его открывает рассуждение о том, как его стиль должен соотноситься с местоположением посреди столицы, с одной стороны, и, с другой стороны, с роскошным жилым домом князя в центре сада – то есть, и с внешним контекстом, и с помещенным в самой сердцевине сада смысловым центром его пространства. По мнению художника, «сей сад, расположен будучи в середине города большого, должен не только отвечать величию оною, но и служить еще богатою рамою великолепному дому, составляющему картину оной, а потому и не может быть иначе, как архитектурный и симметрический» [109, с. 316].

Вместе с тем, художник не забывает о гармонии между искусством и природой и считает, что «городское великолепие» необходимо и возможно уравновесить, выполнив некоторые части сада «во вкусе натуральном», чтобы «смягчить живыми их приятностями и круглою чертою холодный прямоугольник архитектуры» [109, с. 316]. Так формулируется основной принцип создания гармоничного и впечатляющего своей оригинальностью произведения садово-паркового искусства – принцип соединения контрастов. И в геометрии сада, где постулируется взаимодополнение округлых и прямых линий, и в чередовании строго регулярного и романтически-«хаотичного» стилей оформления ландшафта, и в особенностях декора, как увидим далее, этот принцип будет последовательно выдержан.

Так, лейтмотивной деталью оформления многих сооружений в саду становится соединение двух противоположных стихий – огня и воды. Задан этот лейтмотив уже в центральном памятнике сада – в оформлении памятника на горе перед домом, посвященного «божеству, благотворившему хозяину»: внутри горы-постаменты устраивается «во внутренней пещере жертвенник благодарности, закрытый со всех четырех сторон прозрачною водяною завесою, которая движением своим, умножая блеск возжигаемого в дни праздничные на жертвеннике огня, придает оному некоторый вид таинства и святости» [109, с. 317]. О соединении огня и воды в оформлении подножия «колоссальной статуи» Н. Львов считает нужным рассказать даже во второй раз, более детализировано описывая этот монумент: «Воды, приведенные паровою машиною под цоколь статуи, составляют четыре водяных завеса и служат вместо кристалла возженному на жертвеннике благодарности огню внутри пещеры» [109, с. 321]. Далее огонь и вода вместе используются в устройстве грота, который «освещен двумя каминами, наподобие пещер сделанными; но как в грот ходят за прохладою, то огонь в каминах противуречил бы сей цели, если бы не был покрыт водяною завесою...» [109, с. 317].

Продуктивное единство противоположных стихий становится символом в целом выдержанного в устройстве сада принципа соединения противоположностей: красоты и пользы, декоративности и функциональности, физического и интеллектуального. Например, система прудов устраивается и оформляется так, чтобы ими можно было не только любоваться, но и устраивать там состязания «на маленьких гондолах», а пространство вокруг пруда превращается в «гипподром», так что сад князя Безбородко приобретает черты античного «ристалища», на котором состязаются в силе и ловкости молодые атлеты, а их победы запечатлеваются в «храме славы». И триумфальные ворота для участников состязаний, и план изготовления бюстов победителей, которые в храме славы будут размещаться, – все это открывает ориентацию Н. Львова на античный идеал

«здорового духа в здоровом теле». Таким образом, функциональность декоративных построек и ландшафтных деталей сада наполнена еще и важным для автора программы культурологическим смыслом, напоминая о классических критериях гармонии и красоты.

Но в эти сооружения для водных и конных состязаний Н. Львовым закладывается еще один значимый для него смысл – не противопоставления, а единства частного и общественного модусов: «Оба сии здания... не имеют ничего на лишнего, ни бесполезного. Все части оных содействуют общему началу и тогда, когда не оживлены они движением игр, то гуляющий видит в архитектуре их, с зеленью перемешанной, нечто новое и великолепное, а рассмотря статуи и надписи, найдет он нечаянно в саду частного человека, как в Пантеоне патриотическом, историю века в памятниках, сынам отечества воздвигнутых» [109, с. 319]. Представляется, что мысль о том, что история отечества создается не только в официальных учреждениях и на полях сражений, а и в частном пространстве, наполненном культуротворческой работой отдельных людей, – это идея, ярко проявляющая индивидуальное отношение Н. Львова к системе ценностей своего времени. Неслучайность и значимость этой идеи подтверждается тем, что она высказывается Н. Львовым не только в этой программе, но как было показано выше, и в его стихотворных произведениях – в частности, в посланиях.

Наконец, интересные результаты дает и анализ описания нерегулярной («натуральной») части сада. Если регулярная («симметрическая») часть реализовывала больше классические идеалы гармонии, представленные автором на языке памятников и строений, то есть, с помощью, преимущественно, архитектурного и скульптурного кодов, то нерегулярная часть апеллирует, как представляется, уже не к пластическим искусствам, а к поэзии и музыке, которые воплощены с помощью транспозиции в садово-парковый дизайн. В частности, четыре разнообразных и дополняющих друг друга пространства «натурального сада» описываются Н. Львовым как

четыре части своеобразной «симфонии». Переход от акцента на пространственных к акценту на временных искусствах осуществляется через указание на то, что в каждой из частей нерегулярного сада планируются «гулянья..., для всякой части дня определенные» [109, с. 319]. То есть, смысловое наполнение того или иного пространства в саду и его оформление обуславливаются тем временем суток, для гуляния в которое это пространство предназначено.

Первая часть сада-«симфонии» – это «возвышенное место... для утреннего гулянья» [109, с. 319]. Утреннее настроение должно быть бодрым и легким, поэтому «сия часть сада отделана в веселом, но в тихом и спокойном вкусе, утреннему времени отвечающем; кроме движения листьев, нет в ней никакого движения» [109, с. 319]. Луг, окруженный лесом и рощей, венчается птичником, так что, звуковое оформление утренней части сада соответствует его временному формату. Пение птиц, которое имплицитно присутствует в упоминании о птичнике, актуализирует музыкальную направленность этого пространства. Если продолжать аналогию с симфонией, то утро, наполненное спокойным, но веселым пением птиц, больше всего отвечает обозначению «allegro».

От этого сегмента сада ведет тропинка через густой лес – в романтически описанную долину с небольшим озером, окруженным «великолепную купиною старинных ив» [109, с. 320]. Этот романтический пейзаж характеризуется автором как «уединенное, меланхолическое, но не дикое место, противоположенное во всем утреннему гульбищу» [109, с. 320]. Принцип соединения контрастов работает и здесь, как несложно заметить, но теперь уже продолжая аналогию с принципами построения симфонического произведения, в котором за «allegro» следует «andante». Соответственно, звуковой акцент поддержан и здесь, но на сей раз уже не пением птиц, а водопадами, которые «одушевляют журчанием своим уныние и тишину данного убежища» [109, с. 320].

Третья часть пространства нерегулярного сада представляет собой «плесо воды изрядного пространства», промытый этими водами акведук, «разрушенный» этими водами храм Нептуна с подножием, превратившимся в водопад, и с мельницей у этого подножия. Шум водопадов и мельничного колеса создают основную «музыку» этой части сада, «составляя вместе каскад героический и деревенский, одушевляющий шумом и прохладой все гульбище, для полуденного гулянья определенное» [109, с. 320]. Величавый вид руин храма, шум мощной воды, динамичное вращение мельничного колеса, вместе с авторским определением «полдневной» части сада как «героической» – все это в музыкальной проекции формирует часть симфонии, которую можно обозначить как «*allegro vigoroso*».

Наконец, последняя часть «симфонии» и последняя – предназначенная для вечерних развлечений – часть сада, может быть названа «финал-апофеоз»: здесь и «гульбище всех прочих просторнее», и уединенность гуляний в предыдущих частях сменяется массовостью, поскольку эта часть сада отдана «для публичного гулянья» [109, с. 320]. Архитектурным центром этой части становится «полуциркульная площадь, окруженная покрытою колоннадою, под которою в разных лавочках продаются галантерейные вещи, конфеты, фрукты и проч., все сие придает вид праздника, или, лучше, ярмонки гулянью, которое без того было бы безмолвно и мертво...» [109, с. 320]. Здесь, в кофейном домике, устраиваются и танцы, а за танцующими можно наблюдать «сквозь движущуюся сетку играющих вод» [109, с. 321]. Таким образом, симфонический «апофеоз» наполняется звуками народного гуляния (и тут уместно вспомнить увлечение Н. Львова народными песнями и стремление ввести их в тексты своих пьес и в театральные постановки), а затем даже перерастает в синтетический «спектакль» с танцами. Впечатление театральности поддерживается упоминанием о «сетке вод», представляющей природный «занавес» этого действия.

Таким образом, «аллегорическая программа садово-паркового проекта» (по классификации Е. Милюгиной) оказывается произведением синтетичной жанровой природы, созданным по принципу экфрасиса, понимаемого как описание предмета одного вида искусства на языке или с помощью аналогий с другим видом искусства. При этом, как было показано в процессе анализа, содержание описываемого предмета наполняется индивидуально значимым для Н. Львова смыслом и, таким образом, содержит отпечаток его авторской индивидуальности.

Также вариациями жанра программы и одновременно индивидуально окрашенными модификациями экфрасиса можно считать и подробные описания в «Итальянском дневнике» тех произведений изобразительного искусства, которые видел Н. Львов во время своего путешествия в 1781 г. Отметим, что комментатором этого текста при его публикации высоко оценивается художественность языка Н. Львова в этих описаниях: «На мой взгляд, это один из интереснейших памятников истории русского языка — здесь впервые продемонстрирована его удивительная гибкость, точность и богатство при описании произведений европейского искусства» [110, с. 5]. Столь высокая оценка художественной стороны путевых искусствоведческих записей Н. Львова дает возможность расценивать их как не только документ или рабочие наброски архитектора и декоратора, но и как памятник словесного искусства, перекликающийся и с жанром экфрасиса, и с жанром «программы» («аллегорезы»).

В стилистике этих записей можно обнаружить установку не только на точность фиксации художественных особенностей визуального объекта (картины, статуи, архитектурного сооружения) в слове, но и стремление передать эстетическую оценку описываемого произведения, причем, не только прямо, но и в самом тоне описания, с помощью использованных в нем риторических приемов. Так, картина, не передающая четко заложенную в нее идею в силу несовершенства своих композиционных решений и недостаточной выразительности образов, описывается Н. Львовым в манере

легкого абсурда; в его описании раскрывается семантическая несостоятельность этого полотна как художественного «высказывания» на определенную тему: «Не помню, какой-то папа какому-то императору делает, не знаю, запрещение, не знаю, разрешение, не знаю, входить, не знаю, не входить в церковь» [110, с. 85]. Художник, плоды чьего искусства предстали в передаче Н. Львова столь невнятными и плохо проработанными с точки зрения смыслопередачи, – это П. П. Рубенс. Вкусу Н. Львова в целом претила избыточная телесность этого художника, его отход от классической меры и гармонии. В неприятии Рубенса виднее всего те границы вкуса Н. Львова, которые очерчивают его сугубо классическими рамками. «Гений вкуса» не был революционером вкуса, придерживаясь выверенных временем эстетических ориентиров и видя свою задачу в том, чтобы раскрыть для современников непреходящую ценность тех канонов прекрасного, которые были разработаны еще в античной Греции. Этой задаче служат и программы Н. Львова, и его дневниковые записи с характеристиками произведений европейского искусства. Таким образом, в этих текстах эстетическая задача органично соединяется с просветительской и сугубо практической, направленной на реализацию того или иного проекта (или отбор той или иной картины для приобретения в коллекцию императрицы). Это придает и «аллегорезам», и дневниковым записям Н. Львова специфику текстов, наделенных двойной природой – и художественной, и документально-практической.

Выводы к главе II.

Итак, можно констатировать, что категория жанра является определяющей в поэтике Н. Львова. В этом отношении он раскрывается как человек своего времени, для которого характерно «жанровое мышление». Поэтому закономерно, что в жанровом аспекте творчество Н. Львова отличается разнообразием и богатством. Писатель обращается как к каноническим жанрам классицизма (оде, басне, эпической поэме, идиллии,

посланию в стихах и др.), так и к жанрам, занимавшим в системе классицизма и в литературном процессе XVIII в. периферийное положение (комическая опера, эпиграмма, надпись в стихах, программа-«аллегореза»). Но примечательно, что его авторская стратегия по отношению и к каноническим, и к маргинальным жанрам едина: писатель индивидуально переосмысливает и существенно обновляет и трансформирует любую жанровую форму.

Обращаясь к каноническим жанрам, Н. Львов тонко чувствует степень их автоматизации и использует разнообразные приемы, деавтоматизирующие тот или иной жанр. Например, как было выявлено в процессе анализа его од, одический канон переосмысливается в его поэзии и путем пародирования, и путем наполнения старой формы модернизированным (в данном случае с помощью использования национального колорита) содержанием. То же можно отметить и в стратегии Н. Львова по отношению к жанрам послания, поэмы и басни.

Особое место в поэзии Н. Львова занимают переводы из Анакреонта, снабженные обстоятельным предисловием и комментариями переводчика. Этот проект можно считать эстетической декларацией писателя, воплощенной и в рассуждениях Н. Львова об Анакреонте как образце гармонии и выдержанной меры стиля, тематики, эмоционального и ценностного наполнения текстов, и в переводах анакреонтических од русским поэтом. Вместе с тем, в оригинальных произведениях, ориентированных на анакреонтическую оду, Н. Львов осуществляет глубоко индивидуальный синтез европейской и русской традиций усвоения анакреонтики. Он обновляет и индивидуализирует ее содержание, приближая его уже к кругу тем и настроений нарождающегося сентиментализма, а в области поэтики выводит анакреонтику к песенному жанровому руслу.

Часто разрушение жанровой инерции или реализация жанрового эксперимента осуществляется Н. Львовым с помощью контаминации и/или синтеза элементов разных жанров в рамках одного произведения: так, было

установлено, что «Ночь в чухонской избе на пустыре», которую традиционно исследователи определяют как балладу, на самом деле, является полижанровым синтезом элементов баллады, элегии, стилизации народной песни и народного плача и послания. Столь же сложной жанровой структурой отличается одно из лучших произведений Н. Львова – поэма «Ботаническое путешествие на Дудорову гору...», а также его поэтические послания.

Синтез разножанровых элементов при этом осуществляется Н. Львовым под знаком индивидуализации художественного мира создаваемого произведения, в постоянном имплицитном и даже эксплицитном (в форме автора-персонажа) присутствии в тексте автора, его голоса и авторской точки зрения. Именно личность автора становится тем началом, которое обеспечивает художественную целостность литературных произведений Н. Львова, к какому бы каноническому или неканоническому жанру они ни относились. Этим фактором обуславливается необходимость отдельно рассмотреть стратегии и способы выражения авторского «я» в литературных произведениях Н. Львова. Данной проблеме будет посвящена следующая глава работы.

Раздел 3. ФАКТОРЫ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ПОЭТИКИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. ЛЬВОВА

3.1. Формы авторского присутствия и художественного воплощения авторской личности в литературных произведениях Н. Львова

Тезис о том, что последняя треть XVIII в. ознаменовалась поворотом к поэтике автора, давно относится к числу аксиоматичных утверждений исторической поэтики. Но в контексте нашего исследования важно отметить, что в современной филологии имя Н. Львова уже звучит в ряду тех персоналий, которыми обеспечен указанный переход в русской литературе: «На исходе XVIII столетия Карамзин приходит к убеждению в том, что главный предмет поэзии – это сам автор, который всегда «хочет писать портрет души и сердца своего». Справедливо считается, что непосредственным предшественником Карамзина выступил М. Н. Муравьев как лирический поэт. Тема творческой личности становится центральной в лирике Н. А. Львова 1790-х годов» [94, с. 72]. На яркую индивидуальность и независимость эстетической позиции «гения вкуса», на своеобразие его «художественного эксперимента» указывают, практически, все его исследователи. Вместе с тем, воплощение этой индивидуальности в разнообразных проявлениях авторского «я» в произведениях Н. Львова пока не изучено системно. Образ автора и формы авторского присутствия в его текстах еще не становились объектами специального исследования, поэтому важно уделить внимание этой проблеме и проанализировать наиболее характерные способы репрезентации личности автора в литературных сочинениях Н. Львова.

Прежде всего, обратимся к тексту особенно значимого и показательного во всех отношениях произведения Н. Львова – к поэме «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня». Как было продемонстрировано ранее, произведение выявляет яркую индивидуально-авторскую позицию Н. Львова уже на уровне жанра, являясь результатом

индивидуального переосмысления и трансформации Н. Львовым целого ряда жанров, традиционных для его эпохи.

Поэтому вполне закономерно в данном произведении, столь явно отмеченном авторской индивидуальностью уже на уровне жанровой стратегии, активное присутствие авторского «я», причем, в разных формах и на разных уровнях текста (см. об этом нашу статью: [19]).

К исследованию образа автора в литературном творчестве Н. Львова, включая и «Ботаническое путешествие...», уже обращался в своей диссертации Р. Бакиров, который утверждает, что доминантой творчества Н. Львова является «маска простака»: «Маска «простака» является организующим принципом поэтики Львова, через который возможно выстроить цельную парадигму его творчества и понять скрытые смыслы, подтексты, заложенные в произведениях писателя» [7, с. 7]. Представляется, что субъектную сферу литературных произведений Н. Львова «маска простака» все же полностью не покрывает, и даже в тех произведениях, где она, бесспорно, присутствует, субъектная сфера произведения реализуется как более сложно организованное и неоднородное явление: игровая маска простака существует не сама по себе, а во взаимодействии и взаимодополнении с другими формами и способами проявления авторского «я».

Именно такой конгломерат различных форм выражения авторского присутствия в тексте можно обнаружить в «Ботаническом путешествии...», да и сама маска простака, безусловно, выдвинутая здесь на заметное место, обладает рядом специфических особенностей. Поэтому в первую очередь обратимся именно к «простачной» ипостаси автора в анализируемом произведении.

Прежде всего, у Н. Львова бросается в глаза ее авторефлексивность, не свойственная традиционной «простачной» маске. В первой же фразе автор объявляет себя в этом путешествии «в качестве репейника, приставшего к ботанической рясе» [109, с. 177]. Представляется, что в этой

автохарактеристике не столько формируется «простачная» маска, сколько реализуется далекая от таковой позиция игрового самоуничужения автора, унаследованная от этикетарных традиций древнерусской литературы. Знакомство Н. Львова с древнерусской литературой было далеко не поверхностным: им были обнаружены и подготовлены к изданию (откомментированы и снабжены предисловием) ранее не известные летописи: «Летописец русский от пришествия Рурика до кончины Иоанна Васильевича» (1792 г.) и «Подробный русский летописец от начала России до Полтавской баталии» (1798 г.).

Заметим, что первая из этих летописей была издана Н. Львовым в том же году, в котором было предпринято и «ботаническое путешествие», так что, рискнем предположить, отчасти оно может представлять собой и пародийную «летопись», учитывая контекст интеллектуальных занятий Н. Львова в период написания поэмы. В таком случае, упоминание «ботанической рясы» - это не произвольное уподобление научных трудов трудам духовным, а скорее шутивная отсылка к образу монаха-летописца, заодно воспроизводящая и стиль монашеского авторского самоуничужения. Таким образом, насыщено авторефлексивная формула «репейник на ботанической рясе» не только представляет собой самоироничную автохарактеристику, но и намекает на иные, кроме ботанических, сферы интеллектуальных интересов автора.

Профессиональная авторефлексия поддерживается и дальше в поэме в иных ее пародийных фрагментах – в частности, во фрагменте, посвященном посещению кладбища и, соответственно, пародирующем кладбищенскую элегию. Завершая свою поэтическую «медитацию» по поводу фамилии и личности одного из покоящихся на этом кладбище крестьян, Н. Львов прямо отсылает к ее элегическому «первоисточнику»: «...но кончим песнь печали» [109, с. 181]. Далее автоописательность, не свойственная «простачному» стилю, проявляется и в завершении сатирического фрагмента о социальном

неравенстве, который автором характеризуется как «философо-политические размышления» [109, с. 182].

Таким образом, как представляется, маска «простака» в поэме Н. Львова – это лишь одна из авторских масок, наряду с маской «смирненного автора», маской элегического поэта (в кладбищенском фрагменте) и масками других жанрово обусловленных типов авторского «я», представленных в литературном арсенале эпохи. Так, среди этих других Н. Львов примеряет и маску автора сентиментальной идиллии, обращаясь к рассказу о своей ботанической находке в этом путешествии. Благоклонность автора завоевывают «смирненные... лазоревы цветки» (фиалка), «из коих вьет любовь весенние венки» [109, с. 184]. Далее разворачивается целый мифологический сюжет о том, почему именно на Дудоровой горе фиалки обладают особым ароматом, причем автор уже выступает не под маской профана, а под маской всезнающего автора, поэта, которому открыты истины, скрытые для простых смертных, даже если в качестве таковых оказываются ученые профессора: профессора ботаники удивляет аромат фиалок на Дудоровой горе, тогда как у поэта есть не только объяснение, но и «свидетельство»:

Шесть месяцев Зефир со Флорой не видался,
Но в зиму к красоте весенней не простыл,
На этом месте он со Флорой повстречался,
Я этому свидетель был [109, с. 185].

Это «свидетельство» призвано не только придать достоверности разворачивающейся в стихах мифологической картине, но и убедить и собеседника автора, и адресата поэмы, и ее читателя в «избранности» поэта, удостоверяющего этим рассказом свое пребывание среди небожителей. Поэт допущен в такие области, в которые не могут проникнуть профаны, чтобы потом всем поведать об увиденном там. Разумеется, все это у Н. Львова тоже представлено в пародийном ключе, и это уже пародия на авторскую позицию поэта – носителя истины и пророка, стремительно развивающуюся в русской

литературе в течение всего XVIII века по мере секуляризации культуры и общества в петровскую и послепетровскую эпоху (на эту тему см.: [106]).

В дальнейшем тексте поэмы пародийное снижение образа поэта – носителя истины и высоких ценностей, обеспечивающих ему бессмертие, будет продолжено и с блестящим остроумием воплощено в травестировании горацианского мотива памятника. Кстати, с рецепцией поэзии именно Горация в русской культуре XVIII века связывается и утверждение в русской литературе авторской модели поэта-пророка: «Представление о поэте как о пророке, носителе высших начал, приосененном неким высшим авторитетом, утверждается в литературе XVIII в. очень рано. Уже Третьяковский, переводя Горация, передал *divinis vatibus* (что у римского автора означает «свыше вдохновенные поэты») как «божественные прорицатели». Этим Третьяковский слил античный идеал высокого поэта с образом библейского пророка. И слияние это оказалось в дальнейшем устойчивым признаком и самооценки русского писателя, и отношения к нему аудитории» [106, с. 121-122].

Итак, Н. Львов травестирует в «Ботаническом путешествии...» мотив памятника, описывая момент открытия ранее неизвестного гриба, невольно совершенного автором. Фамилия «Львов» в латинском названии новооткрытого вида и обеспечила автору бессмертие «в грибном монументе» [109, с. 187]. Отметим здесь связь с контекстом поэзии Н. Львова, где также обнаруживаем ироническое снижение горацианского мотива памятника в стихах, отмеченных авторефлексией:

Рассудку вопреки и вечности в обиду,
А умницам на смех
Построил, да его забвен не будет грех,
Из пыли пирамиду [109, с. 94].

Памятник в слове, который будет «выше пирамид», буквализируется в этой автоэпиграмме указанием на реальный архитектурный эксперимент

Н. Львова, строившего на территории своего имени и имений своих заказчиков погреба-ледники в форме пирамид. «Из пыли» же – это тоже буквальное указание на тот материал, который был изобретен Н. Львовым в его «землебитном» строительстве (смесь из земли и особым образом обработанной извести, которая оказалась настолько прочной, что из нее можно было успешно строить долговечные архитектурные сооружения; одно из них – Приоратский замок в Гатчине – даже уцелело во время II Мировой войны и сохранилось до наших дней). Иронически-сниженные упоминания собственных не только поэтических, но и инженерных изобретений вновь актуализируют позицию авторского «самоумаления», теперь распространенную уже не только на литературные произведения. Вместе с тем, за этими самоуничтожением и самоиронией чувствуется неудовлетворенность автора судьбой своих изобретений, по достоинству не оцененных современниками («землебитный» проект дался Н. Львову тяжело, сопровождался множеством административных осложнений и был, в конце концов, сведен на нет). В контексте этих полусерьезных, полугорьких размышлений Н. Львова о судьбах своих открытий шутивное упоминание о «грибном монументе» теряет однозначность, а сквозь маску «простака» просвечивает подлинное, биографическое «я» автора.

Подобную неоднозначность можно найти и в другом слое анализированной выше мифологической идиллии-фрагмента о фиалке, которую Н. Львов начинает травестированием мотива памятника: здесь также формируется сегмент интимно-личного высказывания, когда на короткий момент автор снимает с себя все маски и предстает в собственном биографическом облике, чтобы «от первого лица» признаться в любви к жене и сказать о своем счастливом браке. В этом фрагменте акцентирована форма поэтического послания (постоянными обращениями к адресату), которая связывает его стилистически с другими («масочными») частями поэмы, также обращенными к «графине» (супруге одного из его товарищей по путешествию). Но, в то же время, в жанре послания оказывается наиболее

уместным снятие маски и высказывание в личном духе, поскольку сам этот жанр предполагает разомкнутость как в литературную, так и в интимно-личную сферы. Итак, обращаясь к «графине», автор говорит:

Я верую еще явлению сих чудес
 И в слабости моей тихонько вам признаюсь,
 Что, как язычник, я грешу,
 Я божеству сему (Гименею – Е. Б.) сам тайно поклоняюсь,
 Уж третий люстр ношу
 Я цепь его священну,
 Цепь, из одних цветов приятных соплетенну,
 Как драгоценнейший спокоствия залог.
 Я чту ее, как вязь святую,
 Которой утвердил мое блаженство Бог;
 И, пленник счастья, победу я чужую
 С восторгом искренним пою и торжествую [109, с. 186].

Данный отрывок содержит прямые автобиографические отсылки, в частности, указание на дату венчания Н. Львова с М. Дьяковой: они тайно поженились в 1779 г., следовательно, к 1792-му году их брак насчитывал как раз «третий люстр» (люстром назывался пятилетний промежуток между переписями населения в Древнем Риме). Кроме того, интимно-личная доминанта данного фрагмента поддержана перекличкой с другим дружеским посланием Н. Львова – Г. Державину («Гавриле Романовичу ответ»), в котором счастье, как и в «Ботаническом путешествии...», отождествляется с любовью в браке и со спокойствием:

Но были ль бы и здесь так дни мои спокойны,
 Когда бы не был я на счастья женат? [109, с. 62]

Снова-таки, отметим, что «Гавриле Романовичу ответ» написан в том же 1792 г., что и поэма о восхождении на Дудорову гору. Тем самым, благодаря данному фрагменту, поэма включается в круг текстов, написанных без

использования какой-либо авторской маски и относящихся к числу прямых лирических высказываний Н. Львова.

Обратим также внимание на композиционную функцию этого отрывка: как представляется, он играет роль лирического отступления, в котором приоткрываются ничем не опосредованные авторская личность и авторский мир, скрытые масками на остальном пространстве текста. Представляется, что введение прямого лирического высказывания в форме отступления было применено в поэме Н. Львова неслучайно. Применение лирического отступления как приема, позволяющего наделить текст более интимно-личным звучанием, можно заметить и в других произведениях автора. В частности, в «Идиллии», кроме условных пастуха и пастушки, в тексте обнаруживается и автор в своем прямом лирическом самовыражении, и композиционно это оформлено тоже как отступление-размышление о переживании любви, апеллирующее к личному опыту автора:

Но я напрасно
 Стремлюсь восторг сей описать,
 Умел я в жизни ощущать
 В молчании движенье страстно;
 Но не умел никак сказать.
 Тому вообразится живо,
 Меналк что, видя, ощутил.
 Несчастно, а потом счастливо
 Кто горду красоту любил [109, с. 32].

Этот прием потом разовьет и канонизирует А. Пушкин в своем «романе в стихах», придав ему концептуальное, жанрообразующее значение.

Наконец, отдельную стратегию автопрезентации Н. Львов реализует в авторских примечаниях к «Ботаническому путешествию...» и в прозаических частях поэмы. Именно здесь автор позволяет себе демонстрировать открыто свою эрудицию, постоянно апеллируя к разнообразным научным и литературным источникам, тут же обыгрывая эти отсылки в комическом духе

и, таким образом, иронизируя над собственной ученостью. Но здесь самоирония реализуется уже не в логике авторского самоуничтожения, а с позиции светского отказа от серьезного тона и «умничанья», неуместных в легком общении с дамой, каковым и является, по своему прямому заданию, данное послание: как заявляет автор в преамбуле, оно призвано доставить адресату удовольствие и заставить «усмехнуться» [109, с. 176]. Таким образом, еще одна авторская «маска», через которую раскрывается авторское «я», – это маска светского человека, который тонко различает стили общения в профессионально-общественном, в светском, в дружеском, в семейном и т.д. кругах, не смешивая их и применяя безошибочно.

В результате можем констатировать, что в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» реализована сложная, многоуровневая система репрезентации авторского «я», далеко не ограничивающаяся маской «простеца» или какой-либо еще одной маской: в тексте автор предстает в разнообразии своих социальных ролей (поэт-дилетант, светский человек, ученый, семьянин) и литературных масок, а также в прямом лирическом самовыражении, благодаря чему в поэме находит воплощение, прежде всего, яркая индивидуальность человеческой и поэтической личности Н. Львова.

Не обнаруживается маска простеца и в других произведениях Н. Львова, которые можно отнести к числу его поэтических удач и которые формируют в его поэзии авторский художественный мир. К таковым, например, относится стихотворение «На угольный пожар» (1799 г.). Формально оно является стихотворением «на случай», поскольку к его написанию автора подтолкнуло драматичное событие: привезенный для нужд изобретенного Н. Львовым землебитного строительства уголь оказался никем не востребованным и отгруженным прямо на даче Н. Львова, где и загорелся. Пожар долго не могли потушить, и это зрелище и вдохновило поэта на одно из лучших его стихотворений. К. Лаппо-Данилевский так характеризует это произведение и историю его написания: «Это событие, принесшее поэту

колоссальные убытки и служебные неприятности, стало тем не менее поводом для создания одного из интереснейших натурфилософских стихотворений «На угольный пожар» (1799). Его лирический герой поражен своей мощью, способностью человека поколебать гармонию природных стихий; испуг и нравственное потрясение сопутствуют познанию им тайн мироздания» [98, с. 12]. Приведем его полностью и рассмотрим подробнее, чтобы выявить особенности воплощения в этом стихотворении авторского «я» Н. Львова:

Послушай, мать сыра земля,
Ты целый век ничком лежала,
Теперь стеной к звездам восстала,
Но кто тебя воздвигнул? – Я!

Не тронь хоть ты меня, покуда
Заправлю я свои беды,
Посланные от чуда-юда:
От воздуха, огня, воды.

Вода огонь не потушает,
И десять дней горит пожар,
Огонь воды не осушает,
А воздух раздувает жар [109, с. 40-41].

Одним из современных исследователей поэзии Н. Львова комментарий к этому стихотворению выстраивается вокруг категории возвышенного, интерпретированной по Э. Берку: «В стихотворении «На угольный пожар» 1799 г. ужас и восторг, ставшие центральными понятиями берковской поэтики Возвышенного, испытаны Львовым при мысли о нарушенных им законах природы и выражены лаконично и емко: бесконечность пространственной вертикали земля – звезды соединяется с бесконечностью

времени, но предромантический герой Львова не ощущает своей ничтожности перед вечным, напротив, он равен земле и небу» [64].

Безусловно, с приведенными выше исследовательскими комментариями к стихотворению Н. Львова можно согласиться, но лишь отчасти. Так, если достаточно очевидно и бесспорно все из сказанного, что касается натурфилософской стороны этого произведения (все исследователи обычно указывают на нее в контексте темы взаимодействия стихий в поэзии державинской эпохи), то относительно позиции автора необходимо уточнение. Как представляется, эта позиция не распределяется так грубо между полюсами величия и ничтожества, как это видится автору процитированной статьи. То, что в ней относится ко Н. Львову, скорее можно было бы адресовать Г. Державину, который в оде «Бог» заостряет именно такие контрасты:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю;
Я царь, – я раб, – я червь, – я бог! [45, с. 116]

Но ни ощущение «ничтожности перед вечным», ни чувство равенства «земле и небу», как представляется, не являются точными определениями позиции героя-автора стихотворения Н. Львова. Возможно, ведя здесь диалог и с натурфилософской традицией в целом, и со своим другом Г. Державиным, Н. Львов создает в своем произведении сложную внутреннюю драматургию. Чтобы точнее ее выявить, обратимся к более детальному анализу стихотворения. Оно открывается обращением к «матери сырой земле», то есть, с формулы, актуализирующей фольклорный контекст: «Послушай, мать сыра земля». Нельзя сразу не отметить контраст с обращением, открывающим упомянутую выше оду Г. Державина: «О Ты, пространством бесконечный...». В отличие от Г. Державина, Н. Львов не настраивает читателя на возвышенно-метафизический лад: он не ведет диалог с некоей «высшей сущностью», и ничто в его стихотворении не выводит в пространство «вечности-бесконечности». У Н. Львова не творение

разговаривает с Творцом, а человек, как сын природы, говорит с ней. «Мать сыра земля» скорее предстает здесь косной материей, которой усилием человеческого разума приданы новые свойства: та, что «целый век ничком лежала», теперь «к звездам восстала» благодаря трудам человека. Можно сказать, что Н. Львов задает тут тему рукотворного преобразования природы благодаря достижениям технического прогресса. Тогда «фольклорное» обращение «мать сыра земля» становится эмблемой именно архаического, косного состояния материи, а тот, кто ее «воздвигнул», предстает носителем прогресса, чье отношение к миру является активно-преобразующим. Это человек Нового времени (модерна в широком смысле слова), который, предвосхищая будущую культурную мифологию времен индустриального переворота, вступает с природой в поединок, борется с ней, покоряя ее и отвоевывая ее пространство. Амбициозная задача перевернуть землю в буквальном смысле, «восставив» ее из естественного горизонтального состояния в вертикальное, предвосхищает появившиеся гораздо позже картины революционного преобразования не только общества, но и самой природы в советской поэзии.

Н. Львов обращается к «матери сырой земле» с властной интонацией и даже с досадой на то, что она не ценит его преобразовательских усилий и не хочет ему помочь: «Послушай... Не тронь хоть ты меня...». Но в этих сетованиях обнаруживается и беспомощность преобразователя природы перед ее «чудом-юдом». Тот, кто «воздвигнул» землю вверх, осознает ограниченность своих технических возможностей и испытывает растерянность перед разгулявшимися и вышедшими из повиновения стихиями. Его знание о них выявляет в момент катастрофы свою недостаточность, так что он предстает теперь не активной силой, вмешивающейся в жизнь природы, а жертвой стихий. То, что происходит, — это «беды», и все туже «мать сыру землю» теперь приходится, хоть и с досадой, но просить о помиловании, уподобляясь древнему человеку, тоже молившему «мать сыру землю» о пощаде и помощи.

Интересен и образ вышедших в буквальном смысле из себя (из своего естественного состояния) стихий: вопреки всем законам природы, на этом пожаре «вода огонь не потушает», а «огонь воды не осушает». Природа словно мстит человеку его же оружием: как он до этого заставил землю противоестественно «стеной к звездам восстать», так теперь противоестественно, но уже не по воле человека, ведут себя другие стихии – вода и огонь. Они словно наглядно демонстрируют ему опасность вмешательства в природный ход вещей, так что теперь ему приходится задумываться уже не о гордых планах перенаправления земли к небу, а о том, чтобы «заправлять... свои беды». Неслучайно человек (герой-автор) уже даже не присутствует в картине пожара в последней строфе: она выдержана в грамматически безличном модусе, словно человек уже вовсе сброшен со счетов в этой драме самоутверждения всех стихий. Его нет среди главных действующих лиц вселенной. В итоге можно резюмировать, что, если в начале стихотворения речь шла о том, что своей деятельностью человек сдвигает с места стихию, то в финале стихия ставит человека на место, доходчиво объяснив ему, что оно гораздо скромнее, чем он предполагал.

Как можно заключить из вышесказанного, авторское «я» Н. Львова предстает в стихотворении «На угольный пожар» и в своем реально-биографическом, и в философски-обобщенном вариантах. На биографическом уровне стихотворение запечатлевает драматический момент из жизни инженера-строителя Н. Львова, и герой-автор стихотворения, таким образом, приближается к автобиографическому субъекту лирики эпохи авторской поэтики. А на обобщенно-философском уровне речь о том, что просвещенная личность своего времени, верящая в безграничность власти науки и технического гения человека, терпит крах, убедившись в ограниченности как своих знаний, так и возможностей.

Авторское «я» Н. Львова, таким образом, в данном стихотворении не является масочным, игровым. В нем представлен комплекс мировоззренческих приоритетов и интеллектуальных ориентиров самого

Н. Львова, так что, можно констатировать в стихотворении «На угольный пожар» реализацию стратегии на максимально полное самовыражение автора в лирике и на воплощение в ней авторской индивидуальности.

Программным манифестом утверждения авторской поэтики вместо нормативной может считаться «Ода во вкусе Архилоха на 1795-1 год, во время взятия Варшавы при письме посланная во дворец к графу Безбородко и между городской и придворной обеднею, во время глазной моей болезни сочиненная». Выше уже было подробно проанализировано, как именно благодаря игре разными субъектными формами (условного «пламенного певца» и автора, близкого биографическому автору) эта ода трансформирует свою жанровую природу. Но теперь более подробно рассмотрим, как функционирует в художественной структуре данного произведения реально-биографическое «я» автора. Начать нужно с заглавия. Здесь находим указания на жанровую традицию, в которой создана ода («во вкусе Архилоха» – и, как было показано выше, это акцентирование внимания на жанровой традиции нужно лишь затем, чтобы выявить пародийный статус оды Н. Львова по отношению к канону высокой оды); на адресата, которому произведение направлено (граф Безбородко), а также на два события – взятие Варшавы и обстоятельства написания оды. При этом выстроен временной ряд: время «взятия Варшавы», время «между городской и придворной обеднею» и время «глазной моей болезни». В итоге эпохально-историческое время поставлено в один ряд с частным временем автора, а событие его «глазной болезни» упомянуто наравне с событием взятия Варшавы.

Заглавие, таким образом, не просто пародирует длинные детализированные заглавия торжественных од, но выстраивает ценностную систему, в которой историческое и личное начала равноценны, а автор оды сразу постулируется не как условный «бессмертный, пламенный певец» (пусть даже и восходящий благодаря прозрачным цитатным отсылкам к личности М. Ломоносова), а как частный человек, со своим личным миром и образом жизни.

Дальше в тексте оды Н. Львов не просто моделирует образцовую оду ломоносовского типа, но в каждой строфе настойчиво напоминает, что все громкие слова и цветистые образы принадлежат не автору, а условному «северному Орфею». Авторский голос постоянно вклинивается в одический текст своеобразными «ремарками»: «Как он воспел бы...»; «...Сказал бы северный Орфей»; «Слезой пиита орошенна, / Смягчилась лира восхищенна, / К царице глас он обратил»; «Пиит бы здесь возвысил тон» [109, с. 82-83]. Этими замечаниями – формируется образ условного придворного одописца, полностью дистанцированного от автора. Финальное напоминание: «... но я не он», обозначает главную мысль оды: не воспеть очередную победу Суворова, а заявить об отказе от обезличенного нормативного стихописания и о праве поэта на то, чтобы в своих стихах отражать свое подлинное «я» и круг своих индивидуальных ценностных ориентиров.

Представляется, что авторская индивидуальность Н. Львова находит выражение и в произведениях, написанных для музыкального исполнения. Песенный лиризм всегда высоко ставился Н. Львовым, ценителем и собирателем народных песен. Песенные вставки Н. Львов охотно практиковал в своих комических операх. Поэтому можно предположить, что именно песенный жанр был индивидуально близок Н. Львову, отвечал его лирическому темпераменту и потому нашел воплощение в его поэзии не только в виде стилизаций разного рода, но и в виде произведений, непосредственно отражающих авторские настроения.

Представляется, что к числу таких песенных произведений, в которых находит выражение индивидуальное мироощущение Н. Львова и его лирические настроения, можно отнести стихотворение «Снегирь», написанное в 1790-х гг., уже зрелым поэтом.

Как было показано ранее, орнитологическая образность охотно используется Н. Львовым не только в рамках традиционных аллегорий, но и в лирическом индивидуально-авторском контексте (см., например, образ голубки в его анакреонтике). Снегирь в данном стихотворении может быть

интерпретирован как образ, предельно близкий авторскому «я», в определенном смысле являющийся эмблемой автора. В этом образе аллегоричность, еще сохраняющая черты классицистической, соединяется с новой иносказательностью – лирической, психологически насыщенной. Снегирь, с его тихим, душевным, «домашним» голосом выступает своеобразным «альтер эго» автора: он тоже, как и «снегирек», предпочитает «напевы нежны». И, как «снегирька» окружают «павлин» и «петух», чьи «песни и сердца железны», так автор чувствует себя подобным тихоголосому «снегирьку» среди громогласных официальных поэтов.

Эта песенка, которую принято интерпретировать как некое упражнение в духе сентиментализма (с ее уменьшительно-ласкательными суффиксами и духом воспевания дружеской сердечности и простоты), содержит явно не только программно-сентиментальное начало, а является прямым лирическим самовыражением Н. Львова. В финале стихотворения автор прямо соотносит свое «пение» с пением «снегирька», выражая надежду, что в будущем тихая лирическая поэзия будет востребована:

Зима недолго уж продлится,
С тобой тогда затынем вновь,
Весна ведь петухов боится,
Твой голос призовет любовь.

А с нею всё, всё вострепнется,
Земля растает и моря,
И роза к васильку прижмется,
Придут послушать снегиря [109, с. 56].

Образ автора, который является лирическим автопортретом реальной личности, формируется и в комическом модусе поэзии Н. Львова: в разных произведениях разных жанров у него можно обнаружить многочисленные автошаржи, достаточно тонко обыгрывающие сферу интересов, биографические обстоятельства и особенности характера

Н. Львова. Так, все друзья Н. Львова отмечали его необыкновенную одаренность в самых разнообразных областях, его ум, и этому качеству посвящает Н. Львов две автоэпиграммы – «К моему портрету, написанному г. Левицким» и «Эпиграмма на меня. То, что мне голову вскружить может»:

Скажите, что умен так Львов изображен?

В него с искусством ум Левицкого вложен [109, с. 91].

И вторая автоэпиграмма:

Что Львов умен,

То правда так,

Но Львов влюблен,

То Львов дурак [109, с. 91].

Здесь можно выявить несколько характерных черт личности Н. Львова. Прежде всего, это его склонность к иронии и самоиронии, которая, тем не менее, не переходит в самоуничижение. Н. Львов вначале иронически приписывает ум человека, изображенного на портрете, не оригиналу, с которого написан портрет, а художнику, но затем уточняет, что речь идет не об уме вообще, а о состоянии героя-автора этих эпиграмм в определенный период его жизни: влюбленность делает его глупым, тогда как свой природный ум автор охотно признает. Вторая же черта Н. Львова, во многом определяющая его систему ценностей и выражающая особенности его мировосприятия, это то огромное значение, которое для него имели любовь и личное счастье. Ироническое сообщение об «оглупляющем» воздействии любви на героя эпиграмм является ничем иным как сигналом об исключительной значимости этого чувства. «Львов» в эпиграммах, таким образом, уже может быть рассмотрен как герой, существующий лишь в художественной реальности, но предельно приближенный к биографическому автору.

Подобная близость героя к биографическому «я» автора просматривается и в некоторых других текстах. Так, нами было выявлено это и в лирических отступлениях «Ботанического путешествия на Дудорову

гору...», и в «Гавриле Романовичу ответ» и других стихотворных посланиях Н. Львова. Но если говорить об автошаржах и комическом автопортретировании Н. Львова в стихах, то тут нельзя также не вспомнить и о поэме «Добрыня», в которой автор представлен изнеженным сыном современной европейской цивилизации, почти утратившим способность полноценного взаимопонимания с могучей народной стихией, воплощенной в богатыре, но от души стремящимся восстановить единство с народом. Видение его европейского облика дано с помощью приема остранения – герой-автор представлен в восприятии богатыря, которому он представляется полностью комически:

Разнополюй прынтик с мельницы
 На мороз колени выставил
 Так, как лыс бес перед завтреной,
 Что ты этак жмешься, шаркаешь,
 В три погибели ломаешься?
 Я таких только на ярмонках
 Обезьян видал на сворочке... [109, с. 194]

Казалось бы, этот автошарж наполнен также и сатирическим содержанием в привычной логике отрицания всего заемного и призыва вернуться к родным культурным истокам, как комментируют этот фрагмент многие исследователи «Добрыни». Но его содержание, так же, как и образ героя-автора, существенно корректируются подстрочным примечанием автора, которое на французском языке сообщает: «Je revenois de Paris, j'étais en frac et poudré au blanc, le rustre n'avait aucune idée de tout cela et prenait mes atours et mes politesses pour des contorsions d'un singe de boulevard. / [Я вернулся из Парижа, я был во фраке и с напудренной головой, деревенщина ничего в этом не понимала и принимала мой наряд и мою вежливость за кривлянья уличной обезьяны. — Ред.]» [109, с. 194]. Никакого заискивания перед народом и априорного признания его правоты здесь не просматривается. Богатырь назван «деревенщиной», а «нелепые ужимки»

героя-автора – вежливостью. Примечание написано изнутри совершенно другой системы ценностей, в которой европейская образованность не дискредитируется, а «дух народа» не идеализируется. «Гений вкуса»

Н. Львова, как представляется, сказался в этом взаимодополняющем единстве текста и примечания к нему, поскольку автору удалось избежать упрощения и вульгаризации проблемы совмещения «своего» и «чужого» в едином культурном пространстве.

Думается, что следует особо указать на проявленное здесь умение

Н. Львова уйти от грубой однозначности в вопросе о «западничестве» и «славянофильстве» – вопросе, который во многом определит дух будущего столетия. В подходе к этому вопросу Н. Львов не только опережает свое время, но и формирует такой тонкий и неоднозначный взгляд на проблему, который оказался непосильно сложным для большинства участников этой дискуссии в течение всего XIX века. Как и в вопросе об «общественном» и «частном» («должности» и «дружбе»), в вопросе о «своем» и «чужом»

Н. Львов проявляет гибкость, уходит от резкой поляризации альтернативных точек зрения, стараясь выработать максимально конструктивную позицию, учитывающую сильные стороны обеих полемизирующих доктрин. В этом также проявляется своеобразие его ценностной позиции, а в стихах и поэмах формируется индивидуализированный образ автора – носителя этой позиции.

В целом можем констатировать, что индивидуализированный и ориентированный на биографическую личность Н. Львова образ автора в его произведениях выстраивается достаточно систематично – в разных жанрах (от поэмы до эпиграммы) и разных модусах художественности (эпическом, лирическом, комическом). Это позволяет сделать вывод о переориентации Н. Львова с нормативной на авторскую систему поэтики.

3.2. Лейтмотивные образы и индивидуально маркированные приемы поэтики Н. Львова

Для выявления особенностей авторской индивидуальности Н. Львова представляется важным рассмотреть не только жанровый и субъектный уровни его творчества, но и образный ряд его произведений. В конце XVIII в. от барокко и классицизма еще сохраняется особое внимание к языку образов, которые часто наделяются аллегорическим или эмблематическим характером. Как художник, архитектор и парковый дизайнер, Н. Львов активно использовал язык эмблем и образных аллегорий в своих визуальных работах. Выше в ходе анализа проекта сада кн. Безбородко в Москве было показано, какими глубокими смыслами наделял художник каждую деталь ландшафта или архитектуры, превращая сад в настоящий текст, напоминающий и о вечных, и о злободневных ценностях, и о мифологических, и об исторических сюжетах. Таким же садом-текстом был задуман и сад «Александровой дачи», выстроенный для будущего Александра I, внука Екатерины II, как иллюстрация к сочиненной императрицей сказки о царевице Хлоре. Н. Львовым же создается концепция и образный ряд для портрета Екатерины II, написанного Левицким. Портрет также становится целым аллегорическим «трактатом» об идеальном правителе. Императрица предстает на нем служительницей богини правосудия Фемиды, сжигая на алтаре маковые цветы – символы покоя. Жертва покоем ради блага подданных и Отечества постулируется здесь как основная характеристика идеального монарха. Свод законов у ног Екатерины II и орел, держащий в клюве оливковую ветвь, аллегорически повествуют о том, что просвещенная власть, держащаяся на соблюдении законов, несет стране мир и величие. Этот портрет рассматривается исследователями как коррелят к оде Г. Державина «Фелица», а также как одна из реплик в развернутом диалоге живописи и поэзии на тему портрета идеальной монархини (начало этот диалог ведет еще от античности, а в русской литературе – от «Разговора с Анакреоном» М. Ломоносова, в финале которого дан аллегорический портрет России, отождествленной с императрицей Елизаветой). Не вдаваясь в полемические детали этого

диалога, достаточно подробно проанализированные [76], укажем только на активную вовлеченность Н. Львова в процесс смыслового взаимодействия живописи и поэзии в его эпоху, то есть, на актуальность и повышенную художественную функциональность образно-иносказательного языка для поэтики Н. Львова. Это побуждает рассмотреть подробнее те образы и образно-смысловые комплексы, которые играют стержневую роль в отдельных текстах или неоднократно повторяются в литературных произведениях Н. Львова, получая тем самым статус лейтмотивных.

Обращаясь к ним, прежде всего продолжим тему «идеальной монархини», проследив ее образные воплощения и трансформации в поэзии Н. Львова. Как представляется, именно о трансформациях здесь должна идти речь прежде всего, поскольку в стихах и поэмах Н. Львова мы не обнаруживаем никаких «парадных портретов» императрицы Екатерины. Зато обнаруживаем аллегорический образ «женской власти», на который было указано выше в ходе анализа поэмы «Русский 1791 год» (этой теме посвящена наша статья: [18]). В корреляции с «программой» портрета Екатерины II работы Левицкого, на котором императрица изображена в напудренном парике с эффектом легкой седины, образ «седой» важной барыни в поэме получает карикатурное звучание. Кроме седины, в поэме упоминаются такие портретные детали «барыни большой», как блистающие плечи и румянец. На многих портретах Екатерины эти детали также бросаются в глаза.

Женская власть также ассоциируется в образном ряду поэзии Н. Львова с мощью природных стихий – зимы в поэме «Русский 1791 год» и «матери-земли» в стихотворении «На угольный пожар», где земля предстает в персонифицированном виде великанши, которая сначала «ничком лежала», но благодаря строительным усилиям героя «к звездам восстала». У нее герой просит пощады и поддержки в противостоянии другим стихиям – воздуха, огня и воды. Тем самым признается не только сила героя, способного воздействовать на «мать землю», но и ее власть над ним. Вариантом этого же

смыслового комплекса («женское начало + власть») предстает, так же, как и зима в поэме «Русский 1791 год» и земля в стихотворении «На угольный пожар», персонифицированная в образе великанши Дудорова гора в «Ботаническом путешествии...» Эта гора еще и разговаривает с подчеркнутым финским («чухонским») акцентом, который фонетически идентичен немецкому акценту, являвшемуся узнаваемой приметой речи немки Екатерины. Рассмотрим подробнее описание эпизода с Дудоровой горой, являющийся, к тому же, финалом поэмы: ««Видение странное, почтенные сотрудники! сон мой нарушило, – отвечал я им вполголоса и на все стороны оглядываясь, – безмерное!... Женщина виду и величины огромной и нелепой, лицо ее плоское и глупое, без шеи в плеча втиснуто, которые шире были ее фижмен; а фижменами своими покрывала она весь видимый мною горизонт. По пряжке на груди и по пронискам на повязке легко было мне узнать в чудовище особу чухонского поколения; слова ее, как хлопком мокрым меня поразившие, уверили в сей истине.

(1*)¹ Роснутья вам бора!

Я Дудоросская гора.

За сто ко мне вы (2*) рриходили

И вмиг

Мне голову о (3*) ррили?

Оставьте мой барик,

Я вас в ррухматоры, (4*) рродяги, не (5*) рросила.

Когда бы силла... силла...

Я вас

Зараз

Бы (6*) сех (7*) ррибила...

При последних словах так чудовище отвратительно зарюмило, что и лягавая наша собака приятнее его вторить ему принялася. Надобно, братцы, жертвоприношением каким-нибудь приличным успокоить видение и принести нашу благодарность...» Тут, с общего согласия развернув связки

древесных и цветных семян, положили мы украсить великолепным нарядом чухонскую химеру и от востока к западу препоясать всю гору черным поясом, на котором вместо драгоценных камней

Все с нами бывшие британски,
Сибирски и американски
Древесны, злачны семена
С благоговением грядой мы посадили
И славы фундамент растущий заложили,
Где наши имена
Цветами возрастут на вечны времена.

¹ Где поставлена звездочка (*), тут недостает согласной буквы, которых чухны при начале слова двух вместе не выговаривают, но одну только последнюю. Как же разумеют чухонскую премудрость? А вот как: где 1-я *, тут должно быть «п», где 2-я — «п» же, где 3-я — «б», 4-я — «б» же, 5-я — «п», 6-я — «в», 7-я — «п»; и будет: 1) проснуться, 2) приходили, 3) обрили, 4) бродяги, 5) прошла, 6) всех, 7) прибила» [109, с. 190-191]. Итак, сюжет процитированного отрывка строится вокруг необходимости задобрить жертвоприношением Дудорову гору, рассерженную вмешательством людей в свою жизнь. Формой этого жертвоприношения становится украшение горы новым «нарядом» из растений, и его описание (пояс, на котором цветы замещают собой драгоценные камни) перекликается с убранством высоких особ на парадных портретах. И, как представители разных стран оказывают знаки уважения монаршей особе, так же «с благоговением» высаживаются на Дудорову гору «британски, сибирски и американски» семена. Фактически, ботаники-путешественники выступают здесь как художники, создающие парадный портрет. Поэтому логичной выглядит и надежда на то, что этот труд увековечит их имена, как это происходит с художниками. Что же касается их «модели», то в неприукрашенном виде она также подозрительно напоминает своей внешностью карикатуру на «матушку-государыню», с ее плотным телосложением, короткой шеей, широкими плечами и грубоватыми

чертами лица. Усиливает аналогию упоминание «фижмен», которые в эпоху Екатерины носили дамы из высших слоев общества. Дудорова гора, таким образом, предстает высокопоставленной особой прибалтийских кровей, гнев которой опасен для простых смертных, но может быть утихомирен подарком, льстящим ее самолюбию и ее женской натуре.

И Зима в поэме «Русский 1791 год», и Дудорова гора в рассматриваемом произведении также обнаруживают сходство по линии отношений с другими персонажами: в обоих текстах люди выступают по отношению к этим исполинским «дамам» в качестве подчиненных им существ, которые боятся ослушаться своих повелительниц и вызвать их гнев. Несколько иначе строятся отношения автора с «матерью землей» в стихотворении «На угольный пожар», но в целом и это стихотворение вписывается в ряд текстов, где в фантастически-гротескных образах персонифицирована женская власть.

Еще один лейтмотивный образ, который неоднократно встречается в поэзии Н. Львова, относится к классическому репертуару. Это образ памятника, унаследованный всей европейской литературой от оды Горация «К Мельпомене». Памятник давно выделяется в историко-литературных работах как не просто традиционный образ, восходящий еще к древнеегипетскому «Поучению писцов» и канонизированный Горацием, но как тема. К ее изучению обращались Т. Абрамзон [1], Н. Алексеева [3; 4], В. Вацура [24], Л. Пумпянский [152; 153], И. Серман [198; 199], Р. Якобсон [188] и др. литературоведы. Степень разработанности темы памятника в европейской и русской литературе столь высока, что дает для некоторых исследователей основание для выделения стихотворения-«Памятника» даже в отдельный жанр [50]. В качестве жанрообразующих признаков при этом выдвигаются следующие: «Классические стихотворения-«Памятники» характеризуются структурно-тематическим постоянством. Из относительно устойчивого набора тематических мотивов следует выделить как наиболее частотный мотив самовосхваления поэтических заслуг, и связанный с ним –

вечной памяти потомков, географические (пространственные) и временные (исторические) координаты распространения славы, а также локальность постановки памятника. Тематическая же структура стихотворения-«Памятника» включает в себя ряд мотивов, атрибутивных для разных жанров, прежде всего, мнемонических (торжественный плач, эпитафия, стихотворение-завещание, «последнее стихотворение»), а также мотивов, присущих стихотворному утешению, стихотворной молитве и экфразе» [50]. В эволюции данной жанровой парадигмы в русской литературе исследователь отмечает поворот к ироническому переосмыслению темы уже в литературе XX в.: «Помимо его классического восприятия М. Ломоносовым («Я знак бессмертия себе воздвигнул...»), Г. Державиным («Я памятник себе воздвиг, чудесный, вечный...»), А. Пушкиным («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...») и В. Брюсовым («Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...»), «Памятники» которых являются, по сути, поэтическими переложениями Горациевого произведения, существует и неклассическое, характерное для XX века. Оно представлено в поэтической практике тремя модусами отношения к традиции. Первый – полемический («Иронический памятник» В. Каменского, «Памятник» В. Высоцкого и «Во весь голос» В. Маяковского), второй – иронический («Памятник» Вл. Ходасевича, М. Генделева), третий – игровой, разработанный в трех версиях: травестийный («Я памятник воздвиг себе иной...» И. Бродского, «Я памятник воздвиг, но не себе, а Фрейду...» Л. Виноградова), пародийный (цикл «Я памятник себе воздвиг...» В. Шендеровича) и центонный («Из страниц-центонов» М. Сухотина)» [50].

Учитывая имеющиеся представления о жанрово-стилевой специфике темы памятника в русской поэзии, рассмотрим, как интерпретирует ее Н. Львов. Прежде всего, отметим, что из всех русских поэтов, обращавшихся к этой теме, он был единственным не только поэтом, но и архитектором и художником, буквально воздвигавшим «монументы» не только в слове. Поэтому можно предположить, что в его восприятии

противопоставление тленных материальных памятников нетленному памятнику в слове, заданное Горацием, было не столь абсолютным. Более того, скромно оценивая свой литературный дар и не стремясь достигнуть славы «серьезного» поэта, к своему зодческому творчеству Н. Львов относился с профессиональной серьезностью, придавая большое значение и архитектурным проектам, и технологии землебитного строительства, бывшей его выстраданным изобретением.

Следовательно, тему памятника Н. Львов в своих литературных сочинениях обыгрывает как бы «с другой стороны баррикад» - с точки зрения не столько поэта, сколько зодчего, подчас вступая с литературной традицией «памятника» в шуточный и одновременно полемический диалог. Так, в 1790-х гг. он пишет автоэпиграмму, в которой отражает факт своей биографии как архитектора: в собственном имении Черенчицы и в ряде других усадебных комплексов им были построены погребца особой конструкции, снаружи воспроизводящие форму египетских пирамид. Одновременно с этими архитектурно-строительными занятиями Н. Львова, в 1795 г. его другом и родственником Г. Державиным создается переложение оды Горация, озаглавленное «Памятник» и сохранившее имеющееся в первоисточнике упоминание о пирамидах: «Металлов тверже он и выше пирамид». До этого Г. Державин уже подступил к теме памятника в стихотворении «Мой истукан» (1794 г.), где рассуждал о славе доброй и дурной, заслуженной и незаслуженной и выражал мысль о том, что чистая совесть важнее любой славы. В «Памятнике», вслед за Горацием, Г. Державин определенно говорит о заслуженной поэтом памяти потомков, перечисляя в стихотворении свои индивидуальные поэтические достижения. Если реконструировать общую картину, то получается, что к середине 1790-х годов Г. Державин, перешагнувший полувековой юбилей, всерьез и на протяжении длительного времени раздумывает о том, как оставить после себя то, что «по смерти станет жить». Н. Львов, будучи на десять лет моложе Державина, находится на пике своей творческой деятельности: именно в

1790-х годах осуществляется большинство масштабных инженерно-строительных проектов Н. Львова, в число которых, кстати, входят и дом Г. Державина на Фонтанке, и его усадьба в Званке. Пока стареющий поэт размышляет на тему памятника, его друг, родственник и «домашний зодчий» таковые воздвигает. Трудно представить себе, чтобы обладавший острым умом и развитым чувством композиции Н. Львов не ощутил остроумие жизненного сюжета, возникшего в этом биографически-творческом пространстве. Как представляется, автоэпиграмма на тему памятника является тем индивидуальным акцентом, который Н. Львову захотелось привнести в общую драматургию их с Г. Державиным имплицитного диалога о посмертной славе и ее воплощениях в слове и в камне:

Рассудку вопреки и вечности в обиду,
А умницам на смех
Построил, *да его забвен не будет грех,*
Из пыли пирамиду [109, с. 94].

Диалог с традицией горацианского «Памятника» обозначен в этом тексте, прежде всего, на уровне ритма: первая и третья строки сохраняют канонизированный в русской поэзии размер этой темы – шестистопный ямб с цезурой, которым, в том числе, пользуется в своем «Памятнике» и Г. Державин. Но если поэты, продолжающие тему оды «К Мельпомене», обязательно апеллируют к вечности как желанной цели, то Н. Львов оценивает свой «памятник» как воздвигнутый «вечности в обиду» – то есть, не ради ее достижения, а из каких-то иных соображений, «рассудку вопреки». Рискнем изложить свою версию того, какие это соображения.

Представляется, что дерзновенные эксперименты «рассудку вопреки», не гарантирующие бессмертия, но открывающие пытливому уму новые горизонты, – это то, о чем всерьез шла речь в стихотворении «На угольный пожар»: смелое вмешательство в природу, ее преобразование с помощью инженерно-архитектурных открытий, к числу которых относилась и технология строительства «из пыли» – то есть, землебитного. Именно

поэтому, хоть и в шутку, такое дерзание можно было назвать «грехом», ведь оно посягает на незыблемость природных устоев. Но, с другой стороны, такая амбициозность уже заслуживает если не бессмертия, то долгой памяти, поэтому в автоэпиграмме сохраняется канонический для традиции «памятника» мотив желания продлить память о своих свершениях («да... забвен не будет»).

Особого рода смысл возникает и из жанрового сопоставления: тема памятника затронута Н. Львовым в эпиграмме, а не в одическом стихотворении. Тем самым поэт как бы делает жест эстетического самоумаления, сигнализируя, что лишь в шутку и лишь в маргинальном жанре может рассуждать об увековечении своего творчества. Малый объем эпиграммы, подчеркнутый еще и усечением размера в четных строках (вместо шестистопного, трехстопный ямб), также становится символом «малости» автора в его собственной самооценке.

Вместе с тем, под внешним смысловым «слоем» шуточного и самоироничного перетолкования темы памятника, как было показано выше, скрывается вполне серьезное размышление Н. Львова о значимости своих инженерно-художественных экспериментов и признание их приоритетности по отношению к словесному творчеству. Таким образом, Н. Львов создает, по общей идее, свой вариант памятника, в котором определяет, что из его индивидуальных творческих достижений достойно памяти в веках. Но по конкретному содержательному наполнению и по форме это «памятник наизнанку»: не ода, а эпиграмма, гласящая, что в веках хочется сохранить не нетленное слово, а буквально созданную из тлена («из пыли») пирамиду, импульсом к созданию которой было не желание «избежать Либетины» и попасть в вечность, а стремление к новаторскому эксперименту «вечности в обиду». Таким образом, в этих четырех строках и авторская индивидуальность Н. Львова, и его ценностные ориентиры в творчестве, и его новаторство сказались предельно ярко – и при этом со свойственной Н. Львову ненавязчивостью, под видом шутки.

Следующая прямая отсылка к теме памятника и оде Горация содержится в поэме «Ботаническое путешествие...», где так же, как и в «Рассудку вопреки...», доминирует шуточный тон. Прежде всего, обратим внимание на то, как вводится тема памятника в поэму. Говоря о трудностях восхождения на высокую гору, автор подчеркивает: «Примечено, что чаще мы спотыкались во второй части земного неба. Как несвойственно лишнее возвышение для человеческих ненадежных ног! На пути находили мы разные предлоги останавливаться, прикрывая находками, ничего не значущими, нашу значущую усталость, например...» [109, с. 186]. В процитированном отрывке сначала постулируется мысль об опасности тщеславия («излишнего возвышения»), а открытия, сделанные в пути, оцениваются лишь как «предлоги» для остановки и передышки. Тем самым, в соблюдение собственного предостережения от завышенной оценки своих заслуг, Н. Львов уже заранее объявляет открытие, о котором дальше пойдет речь, ничего не значащим. Таким образом, уже в этой «преамбуле» к теме памятника обнаруживаются два полемических по отношению к «памятниковому» канону момента: 1) «Памятнику», в котором прославляется возможность вознести память о себе «выше пирамид», противопоставлена мысль о вреде «возвышения»; 2) вместо того, чтобы продемонстрировать и подчеркнуть значимость своих достижений, как это подразумевает канон «Памятника», Н. Львов априори отрицает такую значимость, представ под маской автора, скромность которого доведена до гротескного самоуничтожения.

После обозначения исходной позиции по отношению к теме памятника, в поэме, наконец, приводится пример такой «незначущей» находки, которая претендует на то, чтобы стать аналогом Горациева монумента для автора поэмы:

Увидел я, что гриб не гриб
 Какой-то к пенышку прилип;
 Поганка красная и красная такая,
 Что ни к чему ее нельзя и применить,

Такая чудная – благая.
 Никто нище не найти
 Чудесное растение
 Не удостоился, и для того крещенье
 Его не свершено,
 Латинским титулом не почтено
 Оно,
 Пришло мне искушенье
 В грибном бессмертии пожить.
 И так как мной сие сокровище найдено,
 Чтоб именем моим осталось наречено,
 Я стал товарищей просить.
 Тут чудо красное, доселе небылица,
 В статью бессмертия торжественно внеслось,
 В порфиру кармина и вохры облеклось
 И по-латыни назвалось:
 A Lwoff inverata piziza *.

Извольте видеть, сударыня! что вечность купить меньше мне стоило, нежели взойти на Дудорову гору, куда лень и усталость, не допустя меня, как и прочих, утвердили в грибном монументе на будущие веки незабвенным имя мое. И сей минуте остался я обязан философским моим спокойствием, обеспечив бессмертие мое, не заботился я уже более о житейских способах прибавить ноту к трубному голосу славы, смотреть с сожалением на тщету политических отличностей и вместе с Горацием кричал что есть силы:

Non omnis moriar, multaque pars mei **

В грибе останется...¹

¹ Смотри Горация книга 3, ода XXX.

* Львовым открытый гриб (лат.).

** Весь я не умру, большая часть меня... (лат.)» [109, с. 186-187].

Боже мой! я бы очень был счастлив, если бы совершенное сияние торжества честолюбия моего не уменьшалось в глазах моих размышлением докучным: ты не первый и не последний одолжен бессмертием своим случаю

Прежде всего, обратим внимание, как обыгрывается горацианский контекст темы и заданные им смыслы в поэтике данного фрагмента. Здесь дважды используется латынь – в обозначении новооткрытого гриба и в цитате из оды «К Мельпомене». И хотя формально это один и тот же язык, но фактически – два различных языка: «золотая» латынь бессмертной поэзии и ботаническая латынь не менее бессмертной науки. Как и в автоэпиграмме, Н. Львов, таким образом, сигнализирует о том, что сфера его славы – это не поэзия, а языком поэзии, прикрываясь шуткой, он говорит о своих достижениях в других сферах культуры.

На второй уровень трансформации канонических смысловых оснований темы памятника переходит Н. Львов, обыгрывая сам «монумент», в котором ему суждено остаться в веках, – гриб. «Грибной монумент» – это уже сам по себе комический образ-оксюморон: и малый размер гриба, и его недолговечность даже среди органических форм превращают его по сути в «антимонумент», который по определению не может ни вознестись «выше пирамид», ни вечно пребывать в нетленном виде. Играя прямыми и переносными смыслами и материальными и нематериальными качествами, Н. Львов в духе черного юмора переиначивает далее при цитировании смысл стихов Горация. Если буквально интерпретировать утверждение: «Весь я не умру, большая часть меня / В грибе останется», – то получится, что речь идет о вечном бытии материи, меняющей формы, и в этом смысле вечной оказывается жизнь именно той «части меня», которая не смогла «убежать тленья», а, став прахом и смешавшись с землей, превратилась в то, что на ней выросло, – в гриб, например.

Такое прочтение оказывается возможным исключительно благодаря построению фразы, в которую вмонтирована цитата из Горация, и подбору слов в ней. Игра исчезла бы, если бы Н. Львов написал, что «большая часть»

останется не «в грибе», а в его названии. Всякая двусмысленность была бы снята, остроумные парадоксы не были бы реализованы, а смысловая ценность фрагмента о «грибном монументе» была бы минимальной. Так слово и материя парадоксально перетекают друг в друга и подменяют друг друга в стихе Н. Львова, образуя смыслы, не только травестирующие, но и трансформирующие классическую тему памятника. Как обычно у Н. Львова, шутка оказывается не только шуткой.

И венчает «горацианский» фрагмент поэмы общее рассуждение автора о тщетности амбиций, связанных с «попаданием в вечность», поскольку не личные заслуги человека (как гласит канон «Памятника») и не какие-либо иные факторы, обеспечивающие механизм достойного посмертного воздаяния каждому по делам его, а нередко только «случай слепой» награждает бессмертием того или другого избранника. Эта мысль также разрушает строгую логику классического сюжета о заслуженном бессмертии в «Памятнике», вводя в эту тему фатализм, благодаря которому она окрашивается в тон романтической иронии. В этом Н. Львов также опережает свое время.

Наконец, третья значимая отсылка к оде Горация содержится в поэме «Добрыня». И она особенно примечательна, потому что становится одним из аргументов автора в литературной полемике о родных и заимствованных стихотворных размерах и ритмах. Поскольку привнесение «эолийских песен» в Италию считал своим главным достижением Гораций, то именно ода «К Мельпомене» логично вспоминается в контексте размышлений поэтов о путях развития поэзии на их родном языке – в том числе, и путях заимствования и адаптации инонациональных поэтических традиций.

М. Ломоносов, который также вошел в число русских поэтов, переведивших «К Мельпомене», особенно созвучен с Горацием в контексте данной оды, поскольку, подобно своему римскому предшественнику, выступил одним из реформаторов стиха на своем родном языке, стремясь привить ему европейские стихотворные размеры, в том числе, и хорямбическую основу,

составляющую ядро того самого «эолийского стиха», использование которого в римской поэзии ставил себе в заслугу Гораций.

Довольно точно переводя строки Горация, М. Ломоносов словно говорит о себе:

Отечество мое молчать не будет,
 Что мне беззнатной род препятством не был,
 Чтоб внести в Италию стихи эольски
 И первому звенеть Алцейской лирой.
 Взгордися праведной заслугой, муза,
 И увенчай главу дельфийским лавром [102, с. 255].

Н. Львову, при всем его восхищении европейским искусством и литературой, была не очень близка стратегия внедрения в русский стих европейских ритмо-метрических принципов. Он воспринимал это как насилие над живым языком, который пытаются загнать в жесткие и неестественные для него метрические структуры. Подобно великому земляку своего друга В. Капниста Г. Сковороде, Н. Львов в данном вопросе полагал, что «трудное не нужно, а нужное не трудно», поэтому скептически оценивал М. Ломоносова как «сына усилия», чья поэтика слишком затруднена, неестественна, натужна.

Правда, был у нас сын усилия,
 Он и трудности пересиливал
 Дарованием сверхъестественным,
 Легким делывал невозможное.
 <...>
 Но не так-то, чтоб (правду вымолвить)
 Дело кончилось без увечия
 И кроителю и кроеному [109, с. 197].

В позиции «кроителя» русского стиха М. Ломоносова Н. Львов отрицает два момента: во-первых, как уже было сказано, это навязывание русскому стиху неестественных для русского языка регулярных метрических

интервалов, а во-вторых, отношение к поэтическому труду как к тяжелой и требующей сверхусилий миссии. В обоих случаях аргументом Н. Львова становится сквородинская мысль о ненужности «трудного»:

То зачем же нам надседаться так,
 Биться палицей с ахинеєю?
 Дело русское – грудью город взять,
 Силой разума царствы целые;
 А стихи писать – дело праздности.
 Надрываясь из добра ума,
 Никому в труде не понравишься! [109, с. 197].

Дальше, развивая идею о том, что стихописание – это радостный досуг, а не тяжкий труд, и сделать его таковым возможно только в том случае, если не идти против природы родного языка и стиха, Н. Львов прибегает к обширному «ландшафтно-ботаническому» сравнению, которое можно прочесть также и как автореминисценцию. Условное описание прогулки по родным горам-долам заставляет вспомнить о «Ботаническом путешествии на Дудорову гору...», как помним, также содержащее полемически-игровые отсылки к оде Горация:

И на что при том горы каменны
 Для забав плечом опрокидывать,
 Когда можно нам по лицу тех гор,
 По муравому дерну мягкому,
 Нараспашку дух, на босу ногу,
 И гуляючи и валяясь,
 Делом в праздности потешаяся,
 Рвать свои цветы, нам природные,
 Разноцветные и душистые,
 Сердцу русскому толь приятные.

Так и впрям нельзя ль придержаться нам

Поля отческа, толь пространного,
 Где трудом веков насажденные
 Еще новые красоты цветут?

Оглашенных перст не коснулся им [109, с. 198].

Упомянутый дальше Гораций назван «Сват Квинтинович», и представляется, что бурлескная русификация его имени является наглядной демонстрацией того, как нелепо, по мнению автора, выглядят механические перенесения из одной языковой (и, подразумеваемо) стиховой культуры в другую:

Сват Квинтинович, метры гречески
 Перестроивши на латинский лад,
 Как Кистрин будто, взял бессмертие.
 Духу русскому еще лучшие
 Предлежат венцы, но не мне только.
 Мне, женатому, толь шершавое
 Украшение на челе носить!
 Нет, помилуйте! лучше попросту
 Изношу я так свой комолый лоб
 Под защиту гривы русыя,
 Чем Господь его осенил сполна [109, с. 198].

Завершая «горацианский» фрагмент своей поэмы, Н. Львов, как и положено традицией «Памятника», выходит на индивидуальный уровень. Подобно тому, как все последователи Горация в переложениях оды «К Мельпомене» сообщают о собственных поэтических заслугах, апеллируя к реальным фактам своей поэтической биографии (Державин, например, упоминает о своей заслуге «в забавном русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить» [45, с. 233]), Н. Львов также вводит в поэму свое биографическое «я», формируя образ не всенародно значимого поэта-реформатора, а частного человека, предпочитающего писать стихи, «делом в праздности потешаяся». Интересно, что отказ от «дельфийского лавра»

горациевой оды он мотивирует своим женатым статусом («Мне, женатому, толь шершавое / Украшение на челе носить!»). Лавровый венок «заслуженного» поэта автору представляется «шершавым», видимо, именно потому, что является символом противоестественного, мучительного усилия, вознаграждением за которое и становятся лавры. Свобода частного человека, живущего в согласии с собой и с окружающим «пейзажем», символизируется в «гриве русой», которая, таким образом, оказывается антиподом «дельфийского лавра».

В итоге можно констатировать, что регулярные апелляции в стихах Н. Львова к теме памятника и к образности оды Горация «К Мельпомене» по форме носят игровой характер, но по сути выполняют ту же функцию, что и канонические обращения к этой теме – формулировку творческого кредо автора, которое в данном случае не совпадает с классической традицией, проявляя особого рода авторскую индивидуальность Н. Львова – индивидуальность частного человека, утверждающего свое право на творческое самовыражение вне общественного служения.

Наконец, проанализируем еще один масштабный образно-смысловой комплекс, постоянно воспроизводящийся в произведениях Н. Львова и выявляющий своеобразие выстраиваемой в них картины мира и специфику авторского мировосприятия поэта. Это образная оппозиция «огонь – вода (лед)», которая встречается у Н. Львова в разнообразных контекстах и в произведениях различных жанров, что дает основания считать ее одной из основополагающих констант его художественного мира.

Прежде всего, отметим, что в поэтике XVIII в. игра контрастами была одним из самых популярных приемов, что объяснимо, с одной стороны, еще не ослабевшей активностью основанной на контрастах поэтики барокко, а с другой стороны – переходным характером эпохи рубежа XVIII – XIX вв., драматизм которой поэтами также осознавался и оформлялся через заострение контрастных элементов и деталей в художественной картине

мира. Стилиевые, языковые и образные контрасты, в частности, стали одной из характернейших примет поэтики Г. Державина.

На этом фоне может показаться, что использование и Н. Львовым также приема контраста не выделяет этого писателя из круга его современников и является общей чертой литературы его времени. Безусловно, с этим трудно поспорить: не преувеличивая масштабов дарования Львова-писателя и его скромного места в литературном процессе эпохи, следует согласиться с тем, что применение самого принципа контраста, действительно, никак не выделяет произведения Н. Львова из общего потока литературы этой эпохи. Но его авторская личность сказывается в выборе доминирующей оппозиции художественного мира: это не характерные для метафизически направленных картин мира оппозиции «земля – небо», «дух – плоть», «человек – Бог», «жизнь – смерть» и т.п., а облюбованные именно Н. Львовым среди всех начал бытия и его стихий две – огонь и вода (также в варианте льда).

Естественно, образная оппозиция «огонь – вода (лед)» в системе поэтики XVIII в. подразумевает аллегорическое прочтение, поскольку данное столетие было веком аллегорий. При этом, исследователи отмечают ограниченность интерпретационного потенциала аллегории: «Однозначный «терминологический» характер аллегорий резко ограничивает число возможных для них контекстов. Следовательно, поле возможных переосмыслений и новых прочтений образа резко сужено. Текст может (в предельном случае) или быть понят адекватно, или отброшен. Активность читательской интерпретации приглушена» [107, с. 36]. В этом аллегорическом «коридоре» значений, тем не менее, вырабатываются выразительные смысловые комплексы, к числу которых относится и образная оппозиция огня и воды. М. Эпштейн так обозначает ее смысловое наполнение: «Поэтам XVIII века – Ломоносову и Державину – конец природы представляется как разлад стихий, обращающихся друг против друга: вихри ударяются о вихри, тучи о тучи, вода стеной встает на огонь,

море сражается с небесами» [185; 186]. Разумеется, вода и огонь в их соединении могли означать не только «конец природы» – в зависимости от контекста, жанра или вида искусства, в котором была задействована указанная оппозиция, ее значение могло прочитываться по-разному. В любом случае, именно антитетическое соединение огня и воды в некоторой степени может считаться своеобразной эмблемой всего образного мира XVIII в. – достаточно вспомнить, что самыми популярными и эффектными декоративно-зрелищными проявлениями этой эпохи были фейерверки («огненные забавы») и фонтаны. И Н. Львов как архитектор и декоратор профессионально участвовал в создании эффектных садово-парковых украшений с использованием огня и воды в их сочетании (см. проанализированный выше проект сада кн. Безбородко). Учитывая эти нюансы, можно ожидать, что и в поэзии Н. Львова соединение огненной и водной стихий будет нести на себе отпечаток и аллегорической традиции эпохи, и, с другой стороны, того художественно-прикладного видения этих стихий, которое было развито у Н. Львова как профессионального садово-паркового дизайнера.

В поэзии огонь и воду в их драматическом взаимодействии находим, прежде всего, в «Идиллии», где, увидев обнаженную грудь спящей пастушки,

... солнце удивилось
Собранию таких красот,
Покрыв стыдом небесный свод,
Свой пламень утушить стремилось
От зависти в прохладе вод... [109, с. 30].

Здесь иносказательность образного сочетания огня и воды ограничивается только эротическим смыслом, с помощью которого реализуется идея страсти, до поры до времени не находящей удовлетворения. Подобные же эротические коннотации образы воды (ручейка) и огня («огонька», раздутого ветром из «уголька») получают в «Песне для цыганской пляски».

Любовный пыл вновь символизируется в образности огня («светильник страсти вспламенился» [109, с. 33]) и снега в «Стихах на розу, сорванную зимою 1796 года и посланную в рисунке к Доралисе». Среди зимы герой, охваченный «жаром любви», ищет розу, и Эрот своим горячим дыханием вызывает ее к жизни прямо «в долине, на снегу».

В «Семитонии» образность огня и воды (в данном случае, это влага слез восторга, вызываемого музыкой) позволяет передать возвышенное действие музыки на душу человека: «...твой глас так сердце растворяет, / И огонь любви слезой блеснет» [109, с. 36].

Совсем по-другому соединение огня и льда в вариативных образах «мороза» и «горячки» выглядит в шутовском послании Е. Олениной на рождение ее сына:

Двадцать градусов морозу...

Я в горячке третий день... [109, с. 62]

Здесь можно уловить только слабый след иносказательности, а в самом тексте мороз и жар выступают в качестве реально-биографических деталей. Они, с одной стороны, описывают реальные обстоятельства написания стихотворения, а с другой – отражают темперамент автора, склонного ярко заострять жизненные впечатления и свои переживания, и потому представляющего и момент создания данного послания в несколько экстремальных красках. В финале этот шуточный «драматизм» еще и мифологизируется («нечисту, адску силу» горячки автора утихомиривает событие появления на свет «морозного Николы» – маленького сына Олениной), так что стихотворение через оксюморонную образность мороза и жара связывает разные уровни текста – фактический, эмоционально-психологический и иносказательно-условный.

На соединении огня и льда полностью строится образность стихотворения «Новый XIX век в России», где «пламенный» энтузиазм русских людей в стремлении принести отечеству как можно больше пользы связывается напрямую с суровостью российского климата: «И холод, все

досель мертвящий, / На труд подвижника возжег» [109, с. 43]. В этих торжественных строках, фактически, обнаруживается коррелят шутливой поговорки на тему русской «национальной исключительности»: «Что русскому хорошо, то немцу смерть»; у Н. Львова мороз, убивающий все, русских только стимулирует к подвигам. Представляется, что в данном случае «гений вкуса» несколько изменил своему чувству меры ради патриотической риторики. Та же чрезмерность прослеживается и в развитии сюжета о героической гражданственности, сохраняющего опору на все то же оксюморонное сочетание огненной и ледяной стихий:

Объемлет холод их крылами,
 Борей взвивает снег столпами;
 Но русская кипяща кровь
 Огнем их жилы напоет... [109, с. 44]

<...>

Природы все чины страдают
 Под бременем лдяных оков;
 Одни сердца не замерзают
 Российских огненных сынов [109, с. 44].

«Дух жаркий» и стихия огня связываются с русским национальным началом не только в этом стихотворении – русские у Н. Львова часто характеризуются как «пламенные» души, чей темперамент сдержанным европейцам кажется «сверхъестественным иступлением» [109, с. 68]. А так как главной климатической характеристикой России являются морозные и снежные зимы, то антитетическое единство огня и льда становится устойчивой чертой мифологизации русского национального начала в поэзии Н. Львова. И когда эта поэзия освобождается от официально-патриотической риторики, которую мы наблюдали в оде «Новый XIX век в России», то образное единство огня и льда в применении к русской теме наполняется яркой выразительностью. Именно так функционирует «огненно-ледяной» лейтмотив в образности поэмы «Русский 1791 год», где нет лобовых, грубых

аллегорий, а сочетание льда и огня представлено в неявном, рассеянном по всей образной ткани поэмы виде. Разнообразные образные воплощения инварианта «лед» перемежаются такими же вариативными репрезентациями огня (главной из них выступает «золото», упоминающееся в тексте поэмы восемь раз), так что картина ледяного пространства, пронизанного разнообразными огнями, складывается из общего целого текста.

Таким образом, можем заключить, что сочетание образов огня и воды в разнообразных вариациях относится к числу констант художественной картины мира Н. Львова. Встречаясь в разножанровых и разностилевых контекстах, это образное единство наполняется также различным смыслом – от эротического до патриотического. Что же касается степени индивидуализации это образной оппозиции, то в поэзии Н. Львова она также колеблется от абсолютной традиционности (в «Идиллии») до полностью авторской семантики (например, в стихотворении «Горячка»).

Как представляется, этот образно-смысловой комплекс отражает специфику поэтического творчества Н. Львова в целом, где еще встречаются полностью традиционные приемы и клише поэзии XVIII в., но вместе с тем, особенно в произведениях, ломающих жанрово-стилевые каноны, совершается новаторский поворот к полностью авторской поэтике. Ее индивидуальная окраска обеспечивается безупречным вкусом Н. Львова, заслуженно получившего от своего друга Г. Державина определение «гений вкуса». Как было показано выше, сбой этого вкуса случаются тогда, когда Н. Львов обращается к стандартизированной риторике, а наиболее тонко и изящно сложные игры смыслами и настроениями, демонстрирующие этот высокий вкус, удаются автору в неканонических произведениях, созданных в русле сугубо индивидуальной жанровой и стилиевой логики и образной семантики.

Наконец, нельзя не отметить индивидуализацию поэтики стихотворных произведений Н. Львова на ритмико-интонационном уровне. Часто поэт стремится придать стихотворной речи живое звучание не только с помощью

лексических средств и разговорных конструкций, но и с помощью интонационного «жеста». В тех местах, где необходимо обозначить повышенное волнение или замешательство автора, Н. Львов любит оборвать незаконченное высказывание, обозначив его многоточием. Так возникает интонация спонтанной и сбивчивой речи, за которой угадывается «живой» образ автора: «Вся кровь его... Но я напрасно / Стремлюсь восторг сей описать» [109, с. 32]; «Эрот тотчас... Эрот потом / На блюдечке златом / Несет» [109, с. 33]; «Голос... имя... но послушаем... / Ах, я слышу голос девичий» [109, с. 38]; «А там, как делом надорвуся, / Устану... вдоволь налюблюся» [109, с. 78]; «Рассудок... Ну изволь, куды?» [109, с. 84] и т.д.

Безусловно, такое оживление интонации стиха не только создает иллюзию живого авторского голоса, но и служит фактором усиления читательского внимания к самому процессу возникновения поэтического текста, то есть, становится еще и формой поэтической авторефлексии Н. Львова, которая, видимо, была ему присуща с ранних лет: уже в одном из первых стихотворений, в 1770-х гг. опубликованных в журнале «четырёх общников», содержится эта повышенная рефлексия по поводу того, о чем, как и зачем писать стихи – «Хочу писать стихи, а что писать, не знаю...». И здесь уже можно обнаружить прямое биографическое «я» автора, раскрывающего перед читателем свой реальный образ жизни и посвящающего читателя в свои «муки творчества», при этом не забывая о хорошем вкусе и потому разрабатывая эту тему в ключе самоиронии и шуток.

Выводы к главе III

В результате анализа стратегии и форм репрезентации авторского «я», а также наиболее характерных образных средств индивидуализации художественного мира произведений Н. Львова, можно сделать следующие выводы.

В своем литературном творчестве Н. Львов не только «играет масками», как принято считать в уже сложившейся исследовательской традиции, но и систематично и полно отражает свой внутренний мир и свои ценностные ориентиры, не прибегая к маскам, а вводя в тексты прямой авторский голос. Приемы репрезентации прямого авторского «я» в его произведениях разнообразны. В частности, выделим:

1) выстраивание полностью лирического художественного высказывания в небольших внежанровых стихотворениях («На угольный пожар», «Как мы бури испугались»);

2) разработку техники «лирических отступлений» («Ботаническое путешествие...», «Идиллия»);

3) создание полифонического, многозначного и «многослойного» поэтического слова (или образа), в котором одновременно звучат и индивидуально-авторский голос, и образный язык эпохи или традиции (песни, «Добрыня»);

4) наделение повышенной функциональностью внетекстовых элементов (автопредисловия, автокомментарии), в которых реализуется авторское «я», не тождественное таковому в основном тексте (например, в автокомментариях к поэме «Ботаническое путешествие...» образ автора – ироничного и светского человека и одновременно ученого дополняет масочно-игровой образ автора-«простеца» из основной части текста);

5) прозрачные или завуалированные автобиографические детали, придающие личную окрашенность стилизованным, драматургическим или нормативно-жанровым произведениям Н. Львова («Идиллия», «Ночь в чухонской избе на пустыре», «Сильф, или Мечта молодой женщины»).

В целом в литературных произведениях Н. Львова «я» автора, приближенное к биографическому, реализуется зачастую с помощью жанрово-стилевого синтеза в сложных полижанровых структурах. Исключением служат лишь те моножанровые сочинения, в которых такая

близость биографическому автору задана каноном жанра, – это послание в стихах и (авто)эпиграмма.

Среди факторов, обеспечивающих индивидуально-авторское своеобразие литературных произведений Н. Львова, заметное место занимают устойчивые образно-смысловые комплексы, которые можно даже обозначить как лейтмотивы. Нами были выделены три таких комплекса, каждый из которых по-своему осуществляет функцию индивидуализации художественной картины мира Н. Львова. Прежде всего, это классический мотив «памятника», актуализированный в литературе XVIII в. благодаря нескольким переводам и переложениям оды Горация «К Мельпомене». Проследив, как переосмысливает Н. Львов этот мотив, было сделано заключение, что поэт не просто травестирует или пародирует его, как может показаться на первый взгляд, но под маской шутки транслирует в трех своих обращениях к этому мотиву собственные ценностные установки и индивидуальный взгляд на свои творческие и интеллектуальные задачи.

Второй лейтмотивный образно-смысловой комплекс, выделенный в работе и условно обозначенный как мифологизированный образ «женской власти» (персонифицированные Зима и Дудорова гора в соответствующих поэмах), несет конкретно-историческую окраску и раскрывает особенности позиции Н. Львова в общественно-политическом пространстве своего времени: его лояльность к власти и осторожность в общественном поведении в сочетании с ироничным и внутренне независимым взглядом на окружающую реальность создают неоднозначные образы властных «великанш», в которых, при желании, можно увидеть намек на екатерининский стиль правления.

Наконец, прослеженная в работе на материале разновременных и разножанровых произведений лейтмотивная оппозиция «огонь – вода (лед)» раскрывает и традиционные, и индивидуальные черты художественного мира и поэтики Н. Львова. Функциональное наполнение этой антитезы колеблется от условно-аллегорического до индивидуально-биографического, а его смысл

формирует амплитуду от эротического до патриотического, так что можно заключить, что из всех лейтмотивных смысловых комплексов, выявленных в поэзии Н. Львова, этот самый разветвленный в семантическом плане и неоднозначный с точки зрения нормативности/индивидуальности. Именно на примере оппозиции «огонь – вода (лед)» в авторском воплощении Н. Львова наиболее явственно раскрывается переходный характер его поэтики, где новаторство, опережающее свое время, еще сочетается с архаичным наследием предыдущей эпохи.

ВЫВОДЫ

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

Доминирующим принципом литературного творчества Н. Львова, как и предполагалось, может быть признан принцип индивидуального переосмысления и применения канонических для поэтики XVIII в. жанровых, стилевых, субъектных, образных моделей и средств. Основным способом их индивидуализации становится сочетание разнородных элементов: контаминация фрагментов разных жанров, чередование или совмещение различных авторских масок с лирико-биографическим «я» автора в пределах одного произведения, многозначность лейтмотивных образов и мотивно-тематических комплексов.

Индивидуализация художественной системы Н. Львова происходит по магистральным для поэтики XVIII в. направлениям: жанровому, образной эмблематики и форм авторского присутствия в тексте. Именно эти направления в дальнейшем, в литературе предромантизма и затем романтизма обеспечат переход от нормативной поэтики к поэтике автора. При этом, те реформаторские замыслы, которые выдвигал на значительное место в своем литературном труде сам Н. Львов, остались в большой степени невостребованными в ближайшем будущем, хотя ощутимо придали своеобразие его творчеству – в частности, постулированный им отказ от силлабо-тоники в пользу русского тонического песенного и былинного стиха. Вместе с тем, по-новому переосмысленная, уже вне полемического противопоставления силлабо-тонике, былинно-песенная ритмика активно была освоена в некрасовскую эпоху, поэтому можно говорить даже о некоторой преемственности между, например, «игрищем» Н. Львова «Ямщики на подставе» и поэтом Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». Следовательно, в целом можно констатировать, что Н. Львовым были угаданы и частично освоены направления будущего развития литературы эпохи автора.

Вместе с тем, переходность переживаемой им эпохи отразилась на его новаторстве в том, что в своих эстетических решениях Н. Львов часто проявляет половинчатость. Его привязанность к классическому канону жестко регламентирует его представление о прекрасном, о красоте. В общих эстетических суждениях Н. Львова это проявляется, например, в отрицании Рубенса и неприятии его эстетики, а в литературных произведениях – в некоторой банальности образного ряда, с помощью которого воплощаются темы любви и женской красоты. Представляется, что именно инерция классицистического канона не дала литературному мастерству Н. Львова развиваться до полностью новаторского качества.

Вместе с тем, в среде своих современников Н. Львов заслуженно пользовался репутацией арбитра вкуса – «гения вкуса», как назвал его Г. Державин. Именно во вкусовых предпочтениях Н. Львова, в том числе и «консервативных», как представляется, происходил отбор эстетических ценностей для будущего обновления литературы: переходная эпоха стремилась не только выработать новый, авторский художественный язык, но и произвести ревизию старых ценностей, не отказываясь от всего в прошлом, а сохраняя то, что представляло ценность на все времена. Художественное чутье и профессионализм Н. Львова в области понимания и оценки эстетических форм позволили ему стать не только одним из своеобразнейших архитекторов и художников-оформителей своего времени, но и одним из творцов нового литературного канона – того, который в максимальной степени реализуется в поэтике А. Пушкина и получит в литературоведении обозначение «школа гармонической точности» (Л. Гинзбург).

Таким образом, место творчества Н. Львова в литературном процессе переходного времени последней трети XVIII в. можно обозначить следующим образом: это наследие писателя «второго ряда», в котором четко представлены и сохранены наиболее жизнеспособные начала уходящей эстетической системы и в то же время уже намечены главные векторы

будущего обновления литературы. Отсутствие такого мощного дарования, каким был наделен, например, Г. Державин, не позволяло Н. Львову стать новатором, полностью взрывающим систему литературы своего времени, но наделенный безупречным вкусом и чуткий к веяниям времени Н. Львов выступил точным индикатором тех процессов, которые происходили в эту переходную эпоху. Главным из этих процессов был переход на авторские рельсы, и литературные произведения Н. Львова производят этот переход по линиям жанра, авторского присутствия в тексте и образности.

В творчестве Н. Львова сохраняется не только доминирующий в литературе XVIII в. жанровый принцип, но и основной состав жанров эпохи нормативной поэтики. Как видно из анализа жанрового состава литературного наследия Н. Львова, представленного во 2-й главе данной работы, в нем преобладают канонические жанры (поэма, басня, ода, поэтическое послание и т.д.), тогда как состав неканонических или просто периферийных жанров более скромн. Вместе с тем, даже в рамках канонических жанров Н. Львов производит огромную и систематичную работу по их обновлению, придавая каждому жанру индивидуальное звучание. Наиболее характерный авторский прием обновления жанрового канона у Н. Львова заключается в использовании разножанровых элементов в рамках одного произведения. В результате даже те произведения Н. Львова, которые исследователями его творчества относятся к каноническим жанрам (баллада, элегия, идиллия, поэма в ее разных модификациях, басня, послание), выявляют свою индивидуальную окрашенность, а подчас и полное несовпадение с жанровым каноном. «Играя» с каноническими жанрами, Н. Львов тяготеет к их синтезу, контаминированию и пародийному переименованию, создавая все условия для выхода из жестких рамок жанров в пространство свободного от правил индивидуального творчества.

Что касается маргинальных и неканонических жанров, в частности, жанра комической оперы, то здесь, кроме указанных выше приемов

контаминации и синтеза разножанровых элементов большую роль играет выявленный в данной работе план отсылок к лирическому творчеству Н. Львова и к его биографическим обстоятельствам, благодаря чему происходит обновление и индивидуализация жанровой модели комической оперы.

Синтез разножанровых элементов при этом осуществляется Н. Львовым под знаком индивидуализации художественного мира создаваемого произведения, в постоянном имплицитном и даже эксплицитном (в форме автора-персонажа) присутствии в тексте автора, его голоса и авторской точки зрения. Именно личность автора становится тем началом, которое обеспечивает художественную целостность литературных произведений Н. Львова, к какому бы каноническому или неканоническому жанру они ни относились.

В целом можем констатировать, что индивидуализированный и ориентированный на биографическую личность Н. Львова образ автора в его произведениях выстраивается достаточно систематично – в разных жанрах (от поэмы до эпиграммы) и разных модусах художественности (эпическом, лирическом, комическом). При этом автор предстает не только под разнообразными масками, но и в своем прямом самовыражении, благодаря чему в литературных произведениях Н. Львова полно и разносторонне раскрывается и индивидуально выстроенная система его ценностей (где главенствующее место занимают любовь и свободная творческая и профессиональная самореализация), и его эстетические, общественно-политические и нравственные установки. В частности, было прослежено, что в различных произведениях Н. Львова реализуется умеренная, диалектичная, избегающая резких дихотомий позиция в вопросе о выборе между службой и частной жизнью, между европейской или национальной русской культурными традициями, между лояльностью к власти и независимой критичностью по отношению к ней.

Эти же ценностные установки и особенности индивидуальной мировоззренческой позиции были выявлены и в устойчивых образно-смысловых комплексах, воспроизводящихся в произведениях Н. Львова разных жанров и разных периодов его творчества. В частности, в работе было рассмотрено три таких комплекса: мотивно-тематический комплекс «Памятника», мифологизированный гротескный лейтобраз «женской власти» и лейтмотивная оппозиция «огонь – вода (лед)». Пронизывая все творчество Н. Львова, эти образно-тематические единства также служат построению индивидуально окрашенной художественной картины мира в его произведениях и становятся одними из ключевых средств перехода от нормативной к авторской поэтике.

Таким образом, в работе было установлено, что переход к авторскому типу творчества был намечен и отчасти реализован Н. Львовым системно, по наиболее функционально значимым векторам поэтики его эпохи – векторам жанра, репрезентации авторского «я» и образного языка. Это дает основания считать авторское начало центрирующей категорией литературного творчества Н. Львова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамзон Т. Е. Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 620 с.
2. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3-38.
3. Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII-XVIII вв..СПб.: Наука, 2005. 369 с.
4. Алексеева Н. Ю. Державинские оды 1775 года (К вопросу о реформе оды). *XVIII век. Сборник 18*. – СПб.: Наука, 1993. С. 75 – 92.
5. Андреев А. К. Дом Разумовского в Москве — последнее произведение архитектора Н. А. Львова. *Проблемы синтеза искусств и архитектуры: Темат. сб. науч. тр.* Вып. 5. Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1975. С. 43—59.
6. Андреев А. К. История парка при доме Разумовских на Гороховом поле в Москве. *Проблемы синтеза искусств и архитектуры: Темат. сб. науч. тр.* Л.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры. Вып. 3. 1973. С. 41—58.
7. Бакиров Р. А. Модификации литературной маски простака в творчестве Н. А. Львова. Автореферат... канд. филол. н. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Казань, 2015. 22 с.
8. Бакиров Р. А. Поэтика зимы в поэзии Г. Р. Державина и Н. А. Львова. *Ученые записки Казанского университета. Сер. «Гуманитарные науки»*. Т. 157, кн. 2. Казань, 2015. С. 63-68.
9. Бакиров Р. А. «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня»: 'простачный' тревелог в творчестве Н. А. Львова. *В зеркале путешествий: материалы международной научной конференции «Родная земля глазами стороннего наблюдателя. Заметки*

путешественников о Тверском крае» / ред.-сост. Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. Тверь — Ржев, 14 — 17 сентября 2012 года. Тверь: СФК-офис, 2012. С. 28-33.

10. Бакиров Р. А. «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8»: герой-простак в поэзии Н. А. Львова. *Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Материалы Форума молодых ученых XII Кирилло-Методиевских чтений 17 мая 2011 г.* М. – Ярославль: Ремдер, 2012. С.199-202.

11. Бакиров Р. А. Ломоносовский антимиф в поэзии Н. А. Львова. *Михаил Муравьев и его время: сборник статей и материалов Третьей Всероссийской научно-практической конференции «Михаил Муравьев и его время. 300-летию М. В. Ломоносова посвящается» / Под ред. А. Н. Пашкурова, А. Ф. Галимуллиной. Казань: РИЦ, 2011. С.55-61. URL: <http://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/32509/mnm11-65-70.pdf?sequence=-1>.*

12. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л.: «Наука», Лен. отд., 1977. 392 с.

13. Берков П. Н. Введение в изучение истории Русской литературы XVIII века. Часть 1. Очерк литературной историографии XVIII века. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1964. URL: http://imwerden.de/pdf/berkov_vvedenie_v_izuchenie_istorii_russkoj_literatury_xviii_veka_ch1_1964_text.pdf.

14. Берков П.Н. Проблемы изучения русского классицизма // *XVIII век. Сборник 6. Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма.* – М.: Л.: Наука, 1964. С. 5 – 29.

15. Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. URL: <http://sumarokov.lit-info.ru/sumarokov/kritika/berkov-zhiznennyj-i-literaturnyj-put.htm>

16. Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1979.

17. Боровская Е. Н. Диалог с Вольтером в поэме Н. А. Львова «Русский 1791 год». *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): [збірник наукових статей]* / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. / Відп. ред. В. Ф. Погребенник. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 10. С. 70 – 75.
18. Боровская Е. Н. Образ «барыни большой» в поэзии Н. А. Львова. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. Вип. 21. Т. V (194). С. 53 – 59.
19. Боровская Е. Н. Способы выражения авторского «я» в поэме Н. Львова «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня». *Південний архів. Збірник наукових праць*. Херсон.: Видавництво Херсонського державного університету. Вип. 73, 2018. С. 66 – 69.
20. Боровская Е. Н. О поэтике Н. А. Львова (поэма «Русский 1791 год»). *Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2016)*: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: [сб. науч. тр.]. СПб.: СПГУТД, 2017. С. 26 – 31.
21. Боровская Е. Н. Научная мысль и натурфилософские мотивы как один из фокусов поэзии М. Ломоносова и Н. Львова. *Мова і культура. Наукове видання*. Вип. 18. Т. V. К.: КНУ ім. Тараса Шевченка. Видавничий дім Дмитра Бураго. 2016. С. 259 – 264.
22. Боровская Е. Н. Художественное своеобразие комических опер Н. А. Львова. *Література та культура полісся. Серія «Філологічні науки»*. Вип. 91. Ніжин, 2018. № 10. С. 278-286.
23. Будылина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М.: Госстройиздат, 1961. 184 с.
24. Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». – СПб.: «Наука», 1994. 240 с.
25. Вершинин И. В. Труды по изучению предромантизма и романтизма. Самара: ПГСГА; М.: Социум, 2011. 672 с.

26. Вершинин И. В. Предромантизм как переходное эстетическое явление. *Проблемы изучения русской литературы XVIII века: межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 16: Феофан Прокопович и русская литература. От предклассицизма до предромантизма. СПб.; Самара: ООО «Издательство «Ас Гард», 2013. С. 380 – 395.

27. Веселова А. Ю. Парк в эстетической концепции Н.А. Львова. *Н.А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. Материалы Международного симпозиума, 21 июня 2001 г.* СПб., 2002. С. 30-37.

28. Вестстейн Виллем Г. Образ поэта в стихотворениях Львова. *Гений вкуса: материалы науч. конф., посвященной творчеству Н.А.Львова*. Тверь: Изд-во Тверск.гос.ун-та, 2001. С. 262–271.

29. Вольтер. Кандид. URL: <http://lib.ru/INOOLD/WOLTER/kandid.txt>.

30. Вомперский В. П. Стилистическое учение Ломоносова и учение трёх стилей. М.: Издательство Московского университета, 1970. 209 с.

31. Гений вкуса: Материалы междунар. науч.-практич. конф., посвящ. тв-ву Н. А. Львова /Ред. М. В. Строганов. Тверь:ТвГУ; Золотая буква, 2001. 412с.

32. Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исслед.: Сб. 2 / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 268 с.

33. Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исслед.: Сб. 3 / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. 390 с.

34. Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исслед.: Сб. 4 / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. 356 с.

35. Гинзбург Л. Я. О лирике. Издание второе, дополненное. Л.: Советский писатель. Ленградское отделение, 1974. URL: http://www.belousenko.com/books/litera/ginzburg_o_lirike.htm.

36. Глинка Н.И., Лаппо-Данилевский К. Ю. Львов Николай Александрович. *Словарь русских писателей XVIII века* / Отв. ред. А. М. Панченко. Вып. 2: К—П. СПб.: Наука, 1999. С. 242—249.

37. Глумов А. Н. Н.А. Львов. М.: Искусство, 1980. 207 с.

38. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М.: Правда, 1984.
39. Гуковский Г. А. Ломоносов-критик. М.: Директ-Медиа, 2010. 74 с.
40. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. 352 с.
41. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. – М.: Аспект Пресс, 1999. 453 с.
42. Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века. – Л.: АCADEMIA, 1927. 211 с.
43. Демин А. О. «Театральное представление с музыкой «Добрыня»» Г. Р. Державина и одноименная «героическая песнь» Н. А. Львова. *Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. Материалы Международного симпозиума, 21 июня 2001 г.* СПб.: Санкт-Петербургский научный центр РАН, 2002. С. 52-57.
44. Державин Г. Р. Память другу. *Львов Н. А. Избранные сочинения.* Кельн; Веймар; Вена: Белау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. С. 363-364.
45. Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. (Библиотека поэта; Большая серия). 470 с.
46. Дзюбанов С. Д. «Верует в Резон, как во Единого Бога» (Подлинная история тайной женитьбы Н.А. Львова) *Г.Р. Державин и его время. Сборник научных статей.* Выпуск 4. СПб., 2008. С. 5-56.
47. Долгова С. Р., Лаппо-Данилевский К. Ю. Работа Н. А. Львова по подготовке второго издания переводов из Анакреона. *XVIII век. Сб. 17.* Л.: Наука, 1991. С. 190 – 202.
48. Душечкина Е. В. Антропоморфизация и персонификация времен года в окказиональной поэзии XVIII века. *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века.* СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 280-287.

49. Ерохин В. Н., Строганов М. В. Предварительные замечания о лингвистических особенностях художественных текстов Н.А. Львова и о тенденциях в русском литературном языке конца XVIII-начала XIX. *Гений вкуса. Вып. 4*. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. С. 239-267.

50. Жилияков С. В. Жанровая традиция стихотворения-"Памятника" в русской поэзии XVIII-XX вв. Автореф. дис. к.ф.н. Елец, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-traditsiya-stikhotvoreniya-pamyatnika-v-russkoi-poezii-xviii-xx-vv#ixzz5BryRlwsP>.

51. Западов А. В. Державин и поэтика русского классицизма. *Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вопросы и методы стиля*. Л.: 1984. С. 27 – 49.

52. Западов А. В. Мастерство Державина. М.: Советский писатель, 1958. 260 с.

53. Западов А. В. Поэты XVIII века (А. Кантемир, А. Сумароков, В. Майков, М. Херасков). М.: Издательство Московского университета, 1984. 240 с.

54. Западов А. В. Поэты XVIII века (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин). М.: Издательство Московского университета, 1979. 312 с.

55. Западов В. А. «Львовский кружок» и Г. Р. Державин. *21 Герценовские чтения: Филол. науки*. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1968. С. 83-85.

56. Западов В. А. Поэма Н. А. Львова «Зима». *24 Герценовские чтения: Филол. науки*. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1971. С. 55-57.

57. Западов В. А. Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России. *Проблемы изучения литературы XVIII века. Выпуск 5. От классицизма к романтизму. Межвузовский сборник научных трудов*. Л.: ЛГПИ, 1983. С. 135 – 150.

58. Западов В. А. Русский стих XVIII – начала XIX веков: Ритмика : Лекция / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. Ленинград: ЛГПИ, 1974. 56 с.
59. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм: Монография. К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. 405 с.
60. Иванов М. В. Судьба русского сентиментализма. СПб.: ФКИЦ «ЭЙДОС», 1996. 320 с.
61. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, конфетосфера, типология: Монография. Херсон: Айлант, 2005. 468 с.
62. История русской литературы. В 4-х тт. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л.: Наука. Лен. отд., 1980. 816 с.
63. Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века / Изд-во Акад. наук СССР. Ред. А. М. Панченко. Л.: Наука, Ин-т. рус. яз. и лит. (Пушкинский дом), 1989. 300 с.
64. Кадырина А. А. Проблема категории Возвышенного в поэзии Н. А. Львова. *Державин глазами XXI века: (К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина)* / Казан. гос. ун-т; Сост., отв. ред. А. Н. Пашкуров. Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. 192 с. URL: <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=8&num=11000000>.
65. Китанина Т. А. «Что в сей книге находится»: Рукописное собрание сочинений Н. А. Львова. *Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исслед.: Сб. 3* / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 96-114.
66. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья [монография]. К.: Логос, 2006. 332с.
67. Кочеткова Н. Д. Дружеские посвящения в русских изданиях 18 века. *XVIII век. Сб. 26*. СПб.: Наука, 2011. С. 132-168.

68. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб.: Наука, 1994. 281с.
69. Кочеткова Н. Д. Тема "золотого века" в литературе русского сентиментализма. *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. СПб., 1993. С. 172-186.
70. Кулакова Л. И. Львов. *История русской литературы: В 10 т.* / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. 1947. С. 446—450. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il4/il4-4462.htm>.
71. Курилов А. С. Литературно-художественные движения в России XVIII в., их направления, течения и движущие силы. *Проблемы изучения русской литературы XVIII века*. СПб.; Самара: Изд-во "НТЦ", 2003. С. 65 - 82.
72. Лазареску О. Г. Богатырская песнь «Добрыня» Н. А. Львова как поэтический эксперимент. *Преподаватель XXI век*. 2015, № 4. С. 433 - 440.
73. Лазарчук Р. М. Литературная культура последней трети XVIII века (Диалог столицы и провинции): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2000. 56 с.
74. Лазарчук Р. М. Послание Н. А. Львова и его роль в литературной борьбе 1790-х – начала 1810 – х гг. *Филологический сборник (статьи и исследования)*. Уч. записки Лен. Гос. пед. Института им. А. И. Герцена. Т. 60. Л., 1970. С. 29 - 45.
75. Лаппо-Данилевский К. Ю. К вопросу о творческом становлении Н. А. Львова (По материалам черновой тетради). *XVIII век*. Сб. 16. Л.: «Наука», 1989. С. 256 – 270.
76. Лаппо-Данилевский К. Ю. К истории дружеской полемики вокруг оды Державина «Изображение Фелицы» (1789). *XVIII век*. Сб. 26. Старое и новое в русском литературном сознании / [отв. ред. Н. Д. Кочеткова]; РАН, Ин-т рус. лит.(Пушк. Дом). СПб.: Наука, 2011. С. 203-220.
77. Лаппо-Данилевский К. Ю. Кружки, салоны... Как и что изучать? *Von Wenigen: От немногих*. СПб.: Наука, 2008. С. 59—76.

78. Лаппо-Данилевский К. Ю. О литературном наследии Н. А. Львова; Комментарии. *Львов Н. А. Избр. соч.* Кельн; Веймар; Вена: Белау-Ферлаг; СПб.: Пушкин. Дом: РХГИ: Акрополь, 1994. С. 7—22; 394—417.
79. Лаппо-Данилевский К. Ю. Об источниках художественной аксиологии Н. А. Львова. *XVIII век.* Сб. 21. СПб.: Наука, 1999. С. 282—295.
80. Лаппо-Данилевский К. Ю. Новые данные к биографии Н. А. Львова. *Русская литература.* 1988. № 2. С. 135 – 142.
81. Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории одной мистификации: «Песня П<етра> С<еменовича> Львова». *Русская литература.* 2013. № 1. С. 78 - 90.
82. Лаппо-Данилевский К. Ю. К истории текста поэмы Н. А. Львова «Добрыня». *LITTERARUM FRUCTUS: Сборник статей к 60-летию С. И. Николаева.* СПб., 2012. С. 271-276.
83. Лаппо-Данилевский К. Ю. Литературная деятельность Н. А. Львова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988. 22 с.
84. Лаппо-Данилевский К. Ю. Н. А. Львов – посвяtitель, меняющий маски. *Аониды: Сб. статей в честь Н. Д. Кочетковой.* М., СПб.: Альянс-Архео, 2013. С. 115-125.
85. Лаппо-Данилевский К. Ю. О тайной женитьбе Н. Львова. *Новое литературное обозрение.* 1997. № 23. М., 1997. С. 132-144.
86. Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России. *Русская литература.* 1991. № 3. С. 68-75.
87. Лаппо-Данилевский К. Ю. Комическая опера Н. А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены. *XVIII век.* Сб. 20. СПб.: Наука, 1996. С. 95—113.
88. Лаппо-Данилевский К. Ю. Комическая опера Н. А. Львова «Ямщики на подставе». *XVIII век.* Сб. 18. СПб.: Наука, 1993. С. 93—112.
89. Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2003. 415 с.

90. Лебедева О. Е. Фольклористическая деятельность Н. А. Львова и ее роль в истории русской художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. 19 с.
91. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Монография. Институт филологических исследований и образовательных стратегий "Словесник" УрО РАО; УрГПУ. Екатеринбург, 2010. 904 с.
92. Лескис Г. А. Пушкинский путь в русской литературе. М.: Художественная литература, 1993. 526 с.
93. Либан Н. И. Лекции по истории русской литературы: от Древней Руси до первой трети XIX века / Вступ. статья и указатели А. В. Архангельской. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. 464 с.
94. Литература русского предромантизма: мировоззрение, эстетика, поэтика: моногр. / Т. В. Федосеева, А. В. Моторин, А. И. Разживин, А. Н. Пашкуров, А. В. Петров, В. В. Биткинова, Н. И. Недашковская, Ю. Г. Дорофеева; под ред. Т. В. Федосеевой; Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина. Рязань, 2012. 492 с.
95. Литературный энциклопедический словарь. Под общей ред. В. М. Кожевникова и др. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
96. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
97. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 1997. 508с.
98. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. *Избранные работы: В 3-х т.* – Т. 1. – Л.: Художественная литература, 1987.
99. Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей: Сад как текст. СПб.: Наука, 1991, 371 с.
100. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси Л.: Наука, 1984. 295 с.

101. Ломоносов М. В. Избранная проза. Изд. 2-е, доп. М.: Советская Россия, 1986. 542 с.
102. Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. (Библиотека поэта; Большая серия). 558 с.
103. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: «Искусство-СПБ», 2011. 413 с.
104. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. *Лотман Ю. М. Семиосфера*. СПб.: «Искусство – СПб», 2000. С. 12 – 149.
105. Лотман Ю. М. Поэзия 1790-1800-х гг. URL: http://rvb.ru/18vek/poety1790_1810/05article/intro.htm.
106. Лотман Ю. М. Литература в контексте русской культуры XVIII века. *Лотман Ю. М. О русской литературе*. СПб.: «Искусство – СПб», 2005. С. 118-167.
107. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин, Достоевский, Блок). *Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение* / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1983. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620). С. 35–41.
108. Луков Вл. А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 683 с.
109. Львов Н. А. Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена: Белау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. 456 с.
110. Львов Н. А. Итальянский дневник. Кельн; Веймар; Вена; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1998. 235 с.
111. Львов Н. А. Письма Н.А. Львова В. В. Капнисту. Публикация Е. Н. Кононко. *Письма русских писателей XVIII века*. Л.: Наука, 1980. С. 388 - 393.
112. Львов Ф. П. Николай Александрович Львов. *Львов Н. А. Избранные сочинения*. Кельн; Веймар; Вена: Белау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. С. 360 - 362.

113. Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе. *XVIII век*. Сборник 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1981. С. 3 - 65.

114. Макогоненко Г. П. Русская поэзия XVIII века. *Русская поэзия XVIII века*. М.: «Худ. лит.», 1972. С. 5-61.

115. Макогоненко Г. П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века. *Макогоненко Г. П. Избр. тр.: О Пушкине, его предшественниках и наследниках*. Л.: Худож. лит., 1987. С. 171 - 228.

116. Мамуркина О. В. Травелог в русской литературе XVIII – нач. XIX в.: трансформация эстетической парадигмы. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXV междунар. науч.-практ. конф.* Новосибирск: СибАК, 2013. URL: <https://sibac.info/conf/philolog/xxv/33340>.

117. Маркушевич А. И. Путевой дневник молодого русского вельможи конца XVIII в. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Архитектура*. 1974. М.: Наука, 1975. С. 107-120.

118. Марченко Н. А. Аллегорические программы Львова (к постановке проблемы). *Гений вкуса: Материалы междунар. науч.-практич. конф., посвящ. тв-ву Н. А. Львова* / Ред. М. В. Строганов. Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. С. 288—293.

119. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. *Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография*. К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. 433 с.

120. Милюгина Е. Г., Строганов М. В. Гений вкуса: Н. А. Львов. Итоги и проблемы изучения: Монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. 278 с.

121. Милюгина Е. Г. Свое в системе всеобщего: культурологическое мышление Н. А. Львова. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. Т. 18, № 2(2), 2016. С. 184 – 190.

122. Милюгина Е. Г. Аллегорические программы Н. А. Львова: литературная специфика и жанровые функции. *Ученые записки Казанского государственного университета*. Т. 152. Кн. 2 Казань, 2010. С. 7-21.

123. Милюгина Е. Г. Н. А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века: дисс. на соиск. уч. ст. д.филол.наук. Великий Новгород, 2009. 405 с.

124. Милюгина Е. Г. Н. А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. д. филол. наук. Великий Новгород, 2009. 40 с.

125. Милюгина Е. Г. Творчество Н. А. Львова в зеркале исследований XXI века (О книге А. Б. Никитиной «Архитектурное наследие Н. А. Львова»). *Europa Orientalis* 27(2008). С. 357 – 368.

126. Милюгина Е. Г. «Дух времени» и «дух народа» в поэтических манифестах Н. А. Львова. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Том 11. 2009. №4. С. 1027-1031.

127. Милюгина Е. Г. Музыкальный театр Н. А. Львова как пространство эксперимента. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2008. С. 322 – 332.

128. Милюгина Е. Г. Н. А. Львов и «русский Анакреон». *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Т. 11, 4(3), 2009. – С. 764 – 769.

129. Минералов Ю. И. История русской литературы XVIII века. М.: Высшая школа, 2007, 383 с.

130. Михайлов А. В. Вкус (эстетический). *Большая российская энциклопедия*. Электронный вариант. URL: // <https://bigenc.ru/philosophy/text/1917804>.

131. Москвичёва Г. В. Русский классицизм. – М.: Просвещение, 1986. – 189 с.

132. Муравьев М. Н. Краткое сведение о жизни господина тайного советника Львова. *Львов Н. А. Избранные сочинения* Веймар; Вена: Белау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. С. 360-362.

133. Нагорная Н. М. Русская демократическая поэзия второй половины XIX века. К.: Вища школа, 1984. С. 9.

134. Немировская И. Д. Жанр русской комической оперы последней трети XVIII века: Генезис. Поэтика. Эволюция. Самара: Самар. гос. ун-т, 2007. 97 с.

135. Немировская И. Д. Опера Н. А. Львова «Ямщики на подставе». *Самарское музыкальное училище сквозь призму поколений. 1902—2002: Материалы междунар. науч.-практич. конф.: В 2 т.* Самара: Самар. гос. пед. ун-т, 2003. Т. 1. С. 224—241.

136. Нигматуллина Ю. Г., Пашкуров А. Н., Буранок О. М. Поиск инвариантов преобразований в русской литературе XVIII века: предклассицизм и предромантизм. *Знание. Понимание. Умение.* 2016. № 3. С. 262-272.

137. Никитина А. Б. Архитектурное наследие Н. А. Львова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 532 с.

138. Никишов Ю. М. Стихи Радищева и Львова о рубеже веков. *Гений вкуса. Материалы научной конференции, посвященной творчеству Н. А. Львова* / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 319-339.

139. Николаев Н. И. У истоков новых русских литературных представлений о «счастье» и «удаче», «службе» и «служении» («Фортуна» Н. А. Львова). *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки.* 2008. № 4. С. 85 – 91.

140. Никулина Н. И. Николай Львов. Л.: Лениздат, 1971.

141. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

142. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в творчестве Львова. *Гений вкуса. Материалы научной конференции, посвященной творчеству Н. А. Львова* / Ред. М. В. Строганов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 283-287.

143. Орлов П. А. История русской литературы XVIII века. – М.: Высшая школа, 1991. 320 с.

144. Осьмухина О. Ю. Феномен маски в научных теориях М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана: культурологический и литературоведческий подходы. *Мост (язык и культура) – Bridge*. Набережные Челны: Изд-во Набережночелнинского филиала НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2008. № 21. С.61–66.

145. Пахсарьян Н. Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома. *Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции*. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12-17. URL: <http://www.philology.ru/literature1/pakhsaryan-04c.htm>.

146. Пашкуров А. Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: Автореферат дис.. уч. ст. д-ра филол. наук. Казань, 2005. 44 с.

147. Пашкуров А. Н. Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. 212 с.

148. Пашкуров А. Н. Предромантическая загадка в поэтике Н.А. Львова и А.С. Пушкина: "Ботаническое путешествие на Дудорову гору..." и "Евгений Онегин". *Вестник Московск. гос. обл. ун-та*. 2010. № 1. С.146-151.

149. Пашкуров А. Н. Феномен «игрового» отрывка в письмах М. Н. Муравьева и Н. А. Львова (1770-1790-е годы). *Михаил Муравьев и его время: сборник статей и материалов Второй Всероссийской научно-практической конференции «Михаил Муравьев и его время»*. Казань: РИЦ, 2010. С. 43-51.

150. Пашкуров А. Н., Разживин А. И. История русской литературы XVIII века: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Елабуга: ЕГПУ, 2010. Ч. 1. 335 с.
151. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М.: издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
152. Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма: Поэтика Ломоносова. *Контекст-1982. Литературно-теоретические исследования*. М.: Наука. 1983. С. 303 - 331.
153. Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума. *XVIII век. Сборник 14. Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте*. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1983. С. 3 – 44.
154. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 тт. М.: Худ. лит., 1959 – 1962.
155. Разживин А. И. «Чародейство красных вымыслов»: Эстетика русской предромантической поэмы. Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. 95с.
156. Росси Л. М. Н. Муравьев и Н. А. Львов в 1770-е гг.: К характеристике кружковых объединений в последней четверти XVIII в. *Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исслед.: Сб. 3* / Ред. М.В. Строганов Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 287-298.
157. Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII начала XIX века. Казань: Изд-во КГУ, 1980. 120 с.
158. Саськова Т. В. Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: Изд-во МГОПУ, 1999. 165 с.
159. Свирида И. И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века. *XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века*. М., 2000. С. 5-18.
160. Серман И. З. Державин. – Л.: Просвещение. Лен. отд., 1967. 120 с.
161. Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Отв. ред. П. Н. Берков. М.; Л.: Наука, 1966. 260 с.

162. Серман И. З. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. Л. : Наука, 1973. 284 с.

163. Силантьева В. И. Теория переходности: традиционный литературоведческий и синергетический подходы. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 2 (8). С. 31-41.

164. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (русская литература и живопись конца XIX – начала XX столетий): Монография. Одесса, 2000. 400 с.

165. Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2007. 222 с.

166. Сорочан А. Ю. «Добрыня»: Львов на подступах к сказочной мотивировке характера. *Гений вкуса: Материалы междунар. науч.-практич. конф., посвящ. тв-ву Н. А. Львова* / Ред. М. В. Строганов. Тверь: ТвГУ; Золотая буква, 2001. С. 293-297.

167. Старк В. П. Львов и Пушкин: несколько сближений. *Гений вкуса: Материалы междунар. науч.-практич. конф., посвящ. тв-ву Н. А. Львова*. Тверь, 2001. С. 331-339.

168. Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII века. Л.: Наука, 1985. 367 с.

169. Стенник Ю. В. Ломоносов и Державин. *Ломоносов и русская литература*. М.: Наука, 1987. С. 235 – 267.

170. Стенник Ю. В. Пушкин и русская литература XVIII века. СПб.: Наука, 1995. 350 с.

171. Строганов М. В. Заметки о литературном наследии Н. А. Львова. *Гений вкуса: материалы науч. конф., посвящ. творчеству Н. А. Львова* / науч. ред. М. В. Строганов. Тверь, 2001. С. 311-315.

172. Струкова Т. В. Литературные стихотворные загадки на страницах рукописного журнала «Труды четырех общников». *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2017. № 1 (74). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/v/literaturnye-stihotvornye-zagadki-na-stranitsah-rukopisnogo-zhurnala-trudy-chetyreh-obschnikov>.

173. Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. Л.: Советский писатель, 1957. Серия «Библиотека поэта». Второе издание. 608 с.

174. Тамарченко Н. Д. Неканонические жанры. *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий* / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 138-139.

175. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.

176. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. М.: Языки русской культуры, 2003. 928 с.

177. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 547 с.

178. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.

179. Фёдоров В. И. Русская литература XVIII века. 2-е изд. – М.: Просвещение, 1990. 350 с.

180. Федосеева Т. В. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма: Монография. М.: МГОПУ, 2006. 158 с.

181. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

182. Хренов Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры. *Общественные науки и современность*. 2001, № 2. С. 167-

183. Шумахер А. Е. О жанровом своеобразии стихотворения «Ночь в чухонской избе на пустыре» Н. А. Львова. *Сибирский филологический журнал*. Новосибирск: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук. 2015, № 4. С. 29 – 38.

184. Щукина Е. П. «Натуральный сад» русской усадьбы в конце XVIII в. *Русское искусство XVIII века: материалы и исслед.* / Ред. Т. В. Алексеева. М.: Наука, 1973. С. 109—117.

185. Эпштейн М. Н. Новое в классике (Державин, Пушкин, Блок в современном восприятии). М.: о-во «Знание» РСФСР, 1982. 40 с.

186. Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия: о многообразии творческих миров. СПб.: Алетейя, 2016. 480 с.

187. Юферева Е. В. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века [монография]. К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014. 408 с.

188. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 427 с.

189. Borovskaya E. The variety of genres presented in N. L'vov's work. *European Journal of Literature and Linguistics*. Vienna, Prague, 2017. № 4. P. 18-22.

190. Drage C. L. Russian Literature in the Eighteenth Century. Introduction for University Courses / C. L. Drage. – London, 1978.- 281p.

191. Segel H. B. Baroque and Rococo in Eighteenth – Century Russian Literature / H. B. Segel // *Canadian Slavonic Papers*, 1973. - Vol. 15.-P. 556-565.