

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5

Е.Н. БОРОВСКАЯ

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры мировой литературы и теории литературы
Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (г. Киев)*

ОБРАЗЫ СТИХИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА Н.А. ЛЬВОВА

Метою статті є виявлення індивідуальної своєрідності М.О. Львова в поетичному осмисленні образів стихій. Для досягнення мети у роботі застосовуються *методи* як контекстуального, так і імманентного аналізу поетичних текстів автора.

У статті розглядається художня семантика образів першостихій – вогню, води, повітря і землі – у поезії М.О. Львова. Дана проблема досліджується як у співвідношенні з домінуючими тенденціями поетичного втілення стихій в літературі XVIII ст., так і з установкою на виявлення індивідуальної своєрідності образності Львова, пов'язаної зі стихіями вогню, води, землі і повітря. У семантиці і символіці природних стихій виявлено домінуючі значення, простежено частотність появи в поетичному світі Львова репрезентацій кожної з першостихій, окреслено спектр її конкретних образних втілень.

В результаті зроблено висновок, що образи першостихій у Львова, збігаючись у ряді характеристик з тенденціями епохи (алегоризм, гра контрастами), у своїй семантиці демонструють не тільки традиційність, а й індивідуальний зміст. Зокрема, як показує проведений аналіз, Львову властиво редукувати негативні сенси образів стихій – у тому числі й поширений в його час есхатологічний сенси – й акцентувати спектр значень, пов'язаних з гармонійними, позитивними початками (любов, творчість, життєва енергія, гармонія світоустрою). Своєрідність картини світу поета позначається і в частотному співвідношенні і поєднаннях образів стихій в його поезії: найбільш частотним і семантично різноманітним елементом тут виявляється вогонь, а наступним за ним за частотою згадувань виступає вітер, що в цілому повідомляє поетичній картині світу Львова легкість і динамізм, а систематично повторюване поєднання вогню і води (льоду) виступає її базовою опозицією, також закріплюючи динамізм як її провідну характеристику.

Робота виконана на матеріалі оригінальних поетичних творів Львова, без залучення його переказного і драматургічного корпусу текстів.

Ключові слова: поезія, образ, природні стихії, вогонь, вода, повітря, земля, поетична картина світу.

Целью работы является выявление индивидуального своеобразия Н.А. Львова в поэтическом осмыслении образов стихий. Для ее достижения в работе используются методы как контекстуального (в контексте научных и эстетических тенденций эпохи), так и имманентного (обращенного к индивидуальным творческим принципам и особенностям мировосприятия Н.А. Львова) анализа поэтических текстов автора.

Образы стихий – огня, воды, земли и воздуха – в силу своей архетипической природы всегда актуализируют в поэзии мифопоэтический план, связанный с базовыми началами бытия – рождением и смертью, с космогоническими или апокалиптическими мотивами, отображающими мир в состоянии либо начального воплощения из материи первостихий, либо финального распада на те же стихийные первоэлементы.

Эта общая символика первостихий функционирует традиционно в рамках натурфилософской картины мира, представляющей его единство как гармоничное и взаимодополняющее сосуществование всех четырех первоэлементов (в античной натурфилософии к ним добавлялся еще пятый – эфир, соотносимый с энергией воплощения, с творящим Логосом и т.п.) и воплощенных в них базовых качеств сухости/влажности, тепла/холода.

Особую интенсивность образы первостихий получают в XVII–XVIII вв., в эпоху, когда идущая от античности натурфилософская традиция начинает оспариваться формирующейся естественно-научной картиной мира, в которой логика взаимодействия первоэлементов и их характеристики кардинально переосмысливаются и усложняются. Пафос проникновения в тайны «натуры» и овладения ее секретами оформляется в мотивы власти над природой, укрощения ее стихийной мощи и подчинения ее человеческому разуму и научному гению, а с другой стороны, сопровождается осознанием на новом уровне этой мощи, обновленным ощущением непостижимого величия мироздания, его головокружительной сложности и беспредельности, за которой не угнаться никакому человеческому, даже самому пытливному разуму. Как представляется, именно это новое открытие природы, вселенной в ее откорректированных новым знанием характеристиках, при сохранении традиционно религиозного мироощущения, драматизирует натурфилософские мотивы в поэзии эпохи Просвещения, придавая им подчас экстазическую напряженность, как это заметно в творчестве М.В. Ломоносова, сочетавшего в своем миропонимании научную и религиозно-метафизическую стороны. Как пишет об этом качестве поэзии Ломоносова М. Эпштейн, «создатель величественного пейзажа, Ломоносов раскрывает природу в ее бесконечной мощи, неисчерпаемом разнообразии, в яростном круговращении всех стихий; вводит образы распаханых пространств, волнующихся зыбей, создает грандиозную картину вечно подвижного космоса: «вод громады», «огненные валы», «горящий вечно Океан». Открывается мир световых, небесных явлений – пламенные вихри солнца, звездные бездны ночи» [Эпштейн, 1990, с. 207]. При этом исследователь отмечает, что Ломоносов ставит природу в связь с жизнью государства и выступает создателем «“пейзажа-портрета”, уподобляющего природу человеческой наружности» [Эпштейн, 1990, с. 208]. На специфическое соединение космогонической мифологии с государственным мифом о «молодой России» в поэзии авторов XVIII в. обращает внимание в своей диссертации и Т.Е. Абрамзон [Абрамзон, 2007], отмечая, например, у того же Ломоносова полный набор мотивов, формирующих мифологию государства, в которой Петр I предстает демиургом, творцом, создающим новую Россию, а сама заново сотворенная страна вступает в свой «золотой век». В контексте мифологии творения актуализируются и образы первостихий, которые не только участвуют в этом космогоническом акте, но и становятся на службу науке, в век Просвещения выступающей орудием творения – и таким образом у Ломоносова и других поэтов послепетровской эпохи космогоническая мифология государства соединяется с мифологизацией научного знания, с помощью которого «старая» природа преобразуется и становится на службу разуму.

Как представляется, поэзия Львова в некоторых отношениях воспроизводит близкое как Ломоносову (с которым Львова сближает научно-техническая одаренность), так и другим авторам XVIII в. (прежде всего, Г.Р. Державину), видение природных стихий, но в ряде аспектов этой темы отличается «лица необщим выраженьем».

К систематическому рассмотрению образов всех четырех стихий в поэзии Львова и выявлению их смыслового и символического наполнения исследователи Львова пока не обращались, хотя в ряде публикаций отмечается индивидуальное своеобразие поэта в построении картины мира с помощью образов стихий – например, Н.А. Арбузова отмечает это своеобразие в связи с отражением времен года в поэзии Львова: «В целом круговорот времен года у Львова открывает индивидуально акцентированную всеобщую идею мироздания. Не только весной, как у Нартова и Хераскова, но и осенью и особенно в зимней природе выявлена и реализована неумолимая воля природных стихий» [Арбузова, 2008, с. 64]. Свообразие использования образов первостихий в создании Львовым «мифологии повседневности» отмечает и Е.Г. Милюгина: «Новым направлением мифотворчества Львова в 1780–1790-х гг. стала частная жизнь — то, что XX век назвал мифологией повседневности. <...> Материалом поэтических сюжетов, живописных словесных картин становились у Львова и события, казалось бы, совсем непоэтические: служба по горному ведом-

ству, угледобывающий и землебитный проекты. Примечательно, что Львов осмыслял их в категориях глобальных, вселенских, вечных, возводя в степень архетипа. Так, в стихотворении «На угольный пожар» отражена служба по угледобыче. Конкретный биографический эпизод — самовозгорание угля, не принятого петербургскими заказчиками и складированного на даче Львова, — поэт преобразует в картину космогонической борьбы четырех перво стихий: земли, воды, воздуха и огня — борьбы, начатой по его воле» [Милюгина, 2009].

Не претендуя на полноту раскрытия темы (неосуществимую в рамках статьи), поставим своей задачей выявление самых общих смысловых доминант в семантике первоэлементов в поэзии Львова, которыми обуславливается своеобразие его художественной картины мира.

Начнем со стихии воздуха, которая отличается у Львова преимущественно аллегорической семантикой, связанной с эротической сферой. Воздух в стихах поэта присутствует чаще всего в виде легкого ветерка-Зефира (либо в виде олицетворения, либо в иносказательном варианте), игра которого передает игру любовных флюидов. Эту смысловую парадигму воздуха в поэзии Львова формирует «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8», где любовное приключение прекрасной пастушки Елмиры и пастуха Меналка происходит «в прохладе тихого зефира», а многочисленные «зефиры», сорвавшие покров с груди спящей «нимфы», выступают прямыми «виновниками» соединения счастливых влюбленных, до этого момента не решавшихся дать волю своей страсти. Зефир и Флора выступают постоянными персонажами весеннего мира, в котором все наполнено ожившими любовными токами («Отпускная двум чижикам при отъезде в деревню у Марии Алексеевне», «Уж любовью оживился...», вставная притча о Зефире и Флоре в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору 1792 года мая 8 дня»). Ароматный воздух наполняет собою идиллический хронотоп у Львова и в стихах, не акцентирующих эротическую тему («Счастье и Фортуна», «Мне и воздух грудь стесняет...», Зефир в «Песне моей Пашеньке», «чистый воздух идеализированной Руси в поэме «Добрыня»).

За рамками идиллического хронотопа воздух у Львова в редких, но выразительных случаях наделяется смыслом угрозы и разрушения (бурный вихрь в «Ночи в чухонской избе на пустыре», воздух в стихотворении «На угольный пожар», иносказательно воплощающий опасность Борей в оде «Новый XIX век в России»). Ветер может также воплощать у Львова власть хаоса и случайности: таков ветер, который «вихрем мир крутит, мутит», в части «Фортуна» из «Эпистолы к А. М. Бакунину из Павловского, июня 14, 1797»; аналогично в басне «Не час» ветер, растерзавший розу, становится символом хаотичной изменчивости жизни. Наконец, в поэме «Русский 1791 год» ветер выступает символом как переменчивости судьбы (образ цветка, который «ветрам ... вверяет» свою судьбу), так и стремительного движения времени и истории России (образ зимы как «барыни большой», которая мчится по России, «свистом ветры погоняя» (о связи этого образа с мифологией государства и власти см. нашу статью: [Боровская, 2018]); образ северного ветра, который не в пространстве, а во времени доставляет героев поэмы «Добрыня» в прошлое, «к полуденному берегу Киева»).

Таким образом, в семантике ветра в поэзии Львова отражены как традиционные для художественных стилей эпохи (в частности, классицизма и рококо) аллегорические смыслы, так и исторически актуальные значения, связанные с переходным и динамичным характером данного периода в истории России.

Более или менее традиционная семантика прослеживается и в образности огня в стихах Львова. Огонь выступает или иносказательным обозначением страсти («огнь любви» в «Семитонии»; «пламенные объятия» и «пылающая» любовь героев в «Ночи в чухонской избе на пустыре»; страсть, которая «вспалила кровь» и заставляет пылать и мечтать об ответном пылании героиню стихотворения «Увы! Что в сеете есть злей муки...»; «уголек», зажженный любовью, в песне «Чок, чок, чеботок...»; неоднократные упоминания о любовном «пламени» в «Ботаническом путешествии...», акцентированные вдобавок шуточной буквализацией этой метафоры: «От жару их любви я трубку раскурил» [Львов, 1994, с. 185], и т.д.), или символом искусства и творческого вдохновения (музыка в оде «Музыка, или Семитония», «как огонь, влечет», а отзывчивыми к музыке предстают «пламенные друзья» автора; пламенной предстает поэзия и в оде «Державину», в которой истинные певцы, «ду-

хом грома воспалая / И словом молнии вращая, / Предвечной истины закон / Любви отечества стрелою, / На сердце огненной чертою / Изобразив, несут пред трон» [Львов, 1994, с. 64]). Содержит огонь у Львова также семантику откровения («Отрывок из письма к А.М. Бакунину...»), а также живой энергии жизни.

Как представляется, индивидуально окрашенной предстает огненная стихия у Львова там, где она включается в число характеристик русского национального характера. Львов подчеркивает в нем не нордическую составляющую, а именно пылкость, горячность, кипучую энергию – так что, по собственному замечанию поэта, для иностранцев русская горячность представляется почти как безумное буйство: «Исполинский дух наших отчихей / Во чужих землях людям кажется / Сверхъестественным иступлением» [Львов, 1994, с. 68]. Такими пламенными героями предстают русские в оде «Новый XIX век в России»: «Огнем ланиты воспалились, / Сверкнула искра на очах», «русская кипяща кровь / Огнем их жилы напояет», «сердца не замерзают / Российских огненных сынов» [Львов, 1994, с. 43–44]. Так же и в послании «Ивану Матвеевичу Муравьеву...» именно по критерию холодности/ горячности русские, у которых «дело всякое между рук горит» [Львов, 1994, с. 68], противопоставляются европейцам. Аналогичным образом в «Добрыне» «глагол славян», втиснутый в заимствованную систему стихосложения, изображается как лишенный своих исконных свойств – «красот, жару, вольности» [Львов, 1994, с. 196].

В целом, как представляется, специфика семантики огня у Львова обуславливается тем, что среди в целом традиционных коннотаций этой стихии поэт выбирает преимущественно положительно окрашенные – огонь почти никогда не предстает у Львова в своей катастрофической, разрушительной ипостаси, за исключением стихотворения «На угольный пожар», о котором речь пойдет отдельно.

Логично предположить, что для Львова как профессионального архитектора и изобретателя технологии «землебитного» строительства особой значимостью среди остальных стихий будет наделена земля. В самом деле, есть тексты, в которых земля становится настоящим действующим лицом, и именно ими определяется специфика семантики этой стихии у поэта. Не пренебрегая фольклорно-символическим образом «матери-земли» и традиционным значением земли как родины (в таких произведениях, как «Новый XIX век в России» и «Добрыня»), Львов наиболее специфично обыгрывает эту стихию там, где символически-иносказательный план не является единственным, а соседствует с «натуральным» планом, представляющим землю в ее физической буквальности – прежде всего, в «Ботаническом путешествии...», в автоэпиграмме «Рассудку вопреки...» и в уже упоминавшемся стихотворении «На угольный пожар».

При этом аллегорический и буквальный планы дополняют и усиливают друг друга, в целом формируя образ земли как воплощения архаической, изначальной мощи, той стихии, в которой коренятся начала и рождения, и смерти (материнская утроба и могила). В таком модусе, в частности, осмысливается образ стихии земли в стихотворении «На угольный пожар». Оно открывается обращением к «матери сырой земле», то есть, с фольклорной формулы, актуализирующей аллегорический контекст: «Послушай, мать сыра земля». Но далее эта традиционная формула наполняется конкретным содержанием: человек, как сын природы, не просто говорит с ней, а, если можно так выразиться, выясняет отношения. «Мать сыра земля» предстает косной материей, которой усилием человеческого разума приданы новые свойства: та, что «целый век ничком лежала», теперь «к звездам восстала» благодаря трудам человека (конкретно в стихотворении подразумевается изобретенная Львовым технология «землебитного» строительства). Можно сказать, что 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, встречает глухое сопротивле-

ние этой косной материи, и 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. Такой же косной, неповоротливой, но грозной и мощной предстает стихия земли и в «Ботаническом путешествии...», где ее воплощением выступает персонифицированная в образе великанши Дудорова гора, так что взобравшимся на нее естествоиспытателям приходится буквально задабривать ее своими ботаническими приношениями, вновь причудливо совмещая роли носителей научного прогресса (ученых-ботаников) и архаически-примитивного анимизма, заставляющего приносить жертвы грозным силам природы.

Довольно регулярно, хотя не очень часто, в поэтической картине мира Н. Львова присутствует и стихия воды, представленная в довольно узком спектре смысловых вариаций. Чаще всего встречаем у поэта «ручеек» или «бережок реки» как обязательную деталь идиллического пейзажа (например, в «Дуэте» («Сердце, счастьем растворенно...»), в «Солнышко садится...», в «Чок,чок, чеботок...», в «Счастье и Фортуна»), хотя в некоторых стихотворениях журчание ручейка ассоциируется с меланхолией в разлуке с возлюбленной: так, в стихотворении «К Дорализе» разлученные горой две части одного ручейка аллегорически изображают разлученных влюбленных, и так же в стихотворении «Протекли те дни прекрасны...» идиллический пейзаж и гладь ручья оказываются омрачены отсутствием возлюбленной. Актуализирует Львов в семантике воды и смысл духовного очищения и прозрения – в стихотворении «Фортуна», где герой прозрел от жизненных заблуждений, когда «Из Талыжни черпнул воды, / Умылся, проглянул, встряхнулся» [Львов, 1994, с. 71].

Но в целом вода сама по себе явно не занимает значительного места в поэтической картине мира Львова, получая более яркую смысловую окраску в тех картинах, где поэт изображает разные, прежде всего, противоположные стихии в их взаимодействии. Все четыре стихии в бурном соединении наблюдаются драматичнее всего в стихотворении «На угольный пожар», в целом актуализируя характерные для поэзии XVIII в. эсхатологические смыслы, как это отмечено М. Эпштейном: «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» [Эпштейн, 1990, с. 193]. Стихотворение Львова сконцентрировано вокруг образа 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». Но это апокалиптическое событие связано с научно-технической деятельностью человека, так что природа словно мстит ему 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 мودусе, словно человек уже вовсе сброшен со счетов в этой драме самоутверждения всех стихий. Его нет среди главных действующих лиц вселенной:

Вода огонь не потушает,
И десять дней горит пожар,
Огонь воды не осушает,
А воздух раздувает жар [Львов, 1994, с. 41].

Таким образом, 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.

Но можно найти у Львова картину взаимодействия всех стихий и не как симптом апокалипсиса, а как выражение космической гармонии, в которой природный и культурный миры составляют единство, размещенное в историческом пространстве. Такова, в частности, картина гармоничного мира изначальной Киевской Руси в поэме «Добрыня»:

Звезды частые, поднебесныя,
Со крутой горы со песчаняя
В глубины Днепра помагаючи,
Красоте своей удивляються,
Что в воде горят и на воздухе [Львов, 1994, с. 201].

Но с наибольшей частотой и в наибольшем разнообразии значений встречается у Львова образная оппозиция «лед (вода)/огонь», что позволяет считать ее одной из основополагающих констант его художественного мира. Нужно оговорить, что в целом в поэтике XVIII в. игра контрастами была одним из самых популярных приемов, что объяснимо, с одной стороны, еще не ослабшей активностью основанной на контрастах поэтики барокко, а с другой стороны – переходным характером эпохи рубежа XVIII–XIX вв., драматизм которой поэтами также осознанался и оформлялся через заострение контрастных элементов и деталей в художественной картине мира. На этом фоне может показаться, что использование и Львовым приема контраста и оксюморонной образности не выделяет этого писателя из круга его современников и является общей чертой литературы его времени. Безусловно, с этим трудно поспорить, но авторская личность Львова сказывается, как представляется, в выборе самой 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 Львовым среди всех начал бытия и его стихий две – огонь и вода (лед).

Естественно, образная оппозиция «огонь/вода (лед)» в системе поэтики XVIII в. подразумевает аллегорическое прочтение, поскольку данное столетие было веком аллегорий. Разумеется, вода и огонь в их соединении также обычно составляли аллгорию, и в зависимости от контекста, жанра или вида искусства, в котором она была задействована, ее значение могло прочитываться по-разному. В любом случае, именно оксюморонное 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 Львов как архитектор и декоратор профессионально участвовал в создании эффектных садово-парковых украшений с использованием огня и воды в их сочетании (в качестве примера можно привести его проект сада кн. Безбородко). Учитывая эти нюансы, можно ожидать, что и в поэзии 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 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... [6, 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» [Львов, 1994, 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» [Львов, 1994, с. 36].

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

Двадцать градусов морозу...
Я в горячке третий день... [Львов, 1994, 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 утихомиряет 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» [Львов, 1994 с. 43]. В этих торжественных строках, фактически, обнаруживается коррелят шутовской поговорки на тему русской «национальной исключительности»: «Что русскому хорошо, то немцу смерть»; у 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 напояет...
<...>
Природы все чины страдают
Под бременем ледяных оков;
Одни сердца не замерзают
Российских огненных сынов [Львов, 1994, с. 44].

Как было показано выше, «дух жаркий» и стихия огня связываются с русским национальным началом не только в этом стихотворении. А так как главной климатической характеристикой России являются морозные и снежные зимы, то оксюморонное единство огня и льда становится устойчивой чертой мифологизации русского национального начала в поэзии Львова. И когда эта поэзия освобождается от официально-патриотической риторики, которая присутствует 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 оксюморонное 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 оксюморонное сочетание образов огня и воды (льда) в разнообразных вариациях относится к числу констант художественной картины мира Львова. Встречаясь в разножанровых и разностилевых контекстах, это образное единство наполняется также различным смыслом – от эротического до патриотического. Что же касается степени индивидуализации этой образной оппозиции, то в поэзии Львова она также колеблется от абсолютной традиционности (в «Идиллии») до полностью авторской семантики (например, в стихотворении «Горючка»).

В итоге можем сделать вывод, что образы первостихий у Львова, совпадая в ряде характеристик с тенденциями эпохи (аллегоризм, игра контрастами), в своей семантике демонстрируют не только традиционность, но и индивидуальное содержание. В частности, как показывает проделанный анализ, Львову свойственно редуцировать негативные смыслы образов стихий – в том числе и распространенный в его время эсхатологический смысл – и акцентировать спектр значений, связанных с гармоничными, положительными началами (любовь, творчество, жизненная энергия, гармония мироустройства). Свообразие картины мира поэта сказывается и в частотном соотношении и сочетании образов стихий в его поэзии: наиболее частотным и семантически разнообразным элементом здесь оказывается огонь, а следующим за ним по частоте упоминаний выступает ветер, что в целом сообщает поэтической картине мира Львова легкость и динамизм, а систематически повторяющееся сочетание огня и воды (льда) выступает ее базовой оппозицией, также закрепляющей динамизм как ее ведущую характеристику.

Список использованной литературы

Абрамзон, Т.Е. (2007). *Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин*. (Дисс. докт. филол. наук). Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва.

Арбузова, Н.Ю. (2008). Календарная лирика поэтов «сумароковской школы». *Филология и человек*, 3, 51-66.

Боровская, Е.Н. (2018). Образ «барыни большой» в поэзии Н.А. Львова. *Язык и культура*, V (21), 53-58.

Львов, Н.А. (1994). *Избранные сочинения*. Кельн, Веймар, Вена, Санкт-Петербург: Акрополь.

Милюгина, Е.Г. (2009). *Н.А. Львов. Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века*. (Автореф. дисс. докт. филол. наук). Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород.

Эпштейн, М.Н. (1990). *«Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа.

IMAGES OF THE ELEMENTS IN N.A. LVOV'S WORLD ARTISTIC PICTURE

Elena N. Borowska, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine)

e-mail: aleon.borowskaya2016@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2022-1-23-5

Key words: *poetry, image, natural elements, fire, water, air, earth, poetic picture of the world.*

The *purpose* of this article is to identify the individual originality of Lvov in the poetic understanding of the images of the elements. The purpose stipulates the usage of *methods* of both contextual (in the context of the scientific and aesthetic trends of the era) and immanent (addressed to the individual creative principles and features of Lvov's worldview) analysis of the author's poetic texts.

The article examines the artistic semantics of the images of the primary elements – fire, water, air and earth – in the poetry of N. Lvov. This problem is investigated both in relation to the dominant tendencies of the poetic embodiment of the elements in the literature of the 18th century, and with the installation to identify the individual originality of Lvov's imagery associated with the elements of fire,

water, earth and air. In the semantics and symbolism of natural elements, the dominant meanings are revealed, the frequency of the appearance in the poetic world of Lvov of representations of each of the primary elements is traced, the spectrum of its specific figurative incarnations is outlined.

In particular, it was established that the element of air differs in Lvov mainly in allegorical semantics associated with the erotic sphere. In rare but expressive cases, the wind is endowed with the meaning of threat and destruction, and can also symbolize the dynamic forces of history, the fickleness of fate, the power of chaos and chance, which corresponds to the perception of the world at the end of the 18th century as a transitional cultural era characterized by an exacerbation of the feeling of instability and the rapidity of change. The semantics of fire in Lvov receives a noticeably individual sound where it is included in the number of characteristics of the Russian national character: Lvov emphasizes in it not the Nordic component, namely ardor, fervor and seething energy. In general, the specificity of the semantics of fire in Lvov is due to the fact that among the traditional connotations of this element the poet chooses mainly positively colored ones – fire almost never appears in L'vov in its catastrophic, destructive hypostasis, with the exception of the poem "On a coal fire". The specificity of the figurative representations of the elements of the earth in L'vov differs in that in them the allegorical and literal plans coexist on equal terms, complement and reinforce each other, in general, forming the image of the earth as the embodiment of archaic, primordial power, the element in which beginnings and births are rooted, and death (mother's womb and grave). The element of water is presented most modestly in the poetic world of Lvov (mainly in the form of a stream or pack as elements of an idyllic landscape). Water gets a brighter semantic coloring in those paintings where the poet depicts different, primarily opposite, elements in their interaction. At the same time, Lvov uses the oxymoronic combination of water and fire most often and variedly. Meeting in contexts of different genres and styles, this figurative unity is also filled with different meanings – from erotic to patriotic. As for the degree of individualization of this figurative opposition, in Lvov's poetry it also ranges from absolute traditionalism (in "Idyll") to completely author's semantics (for example, in the poem "Fever").

As a result, it was concluded that the images of the primary elements in Lvov, coinciding in a number of characteristics with the tendencies of the era (allegorism, playing with contrasts), in their semantics demonstrate not only tradition, but also individual content. In particular, as the analysis shows, Lvov tends to reduce the negative meanings of the images of the elements – including the eschatological meaning widespread in his time – and to emphasize the spectrum of meanings associated with harmonious, positive principles (love, creativity, vital energy, harmony of the world order). The originality of the poet's worldview is also reflected in the frequency ratio and combinations of the images of the elements in his poetry: fire is the most frequent and semantically diverse element here, followed by the wind, which in general imparts lightness and dynamism to Lvov's poetic picture of the world, and the systematically repeated combination of fire and water (ice) acts as its basic opposition, which also reinforces dynamism as its leading characteristic.

The work was carried out on the basis of the original poetic works of Lvov, without involving its translated and dramatic corpus of texts.

References

- Abramzon, T.E. (2007). *Poeticheskiye myfolohyy 18 veka: Lomonosov. Sumarokov. Kheraskov*. Diss. dokt. filol. nauk. [Poetic mythologies of the 18th century: Lomonosov. Sumarokov. Kheraskov. Doct. philol. sci. diss.]. Moscow, 620 p.
- Arbuzova, N.Yu. (2008). *Kalendarnaia lyryka poetov "sumarokovskoy shkoly"*, [Calendar lyrics of the poets of the "Sumarokov school"]. *Fylolohyya y chelovek* [Philology & Human], vol. 3, pp. 51-66.
- Borovskaia, Ye.N. (2018). *Obraz "baryny bol'shoj" v poezyy N.A. Lvova*. [The image of the "big lady" in N.A. Lvov's poetry]. *Yazyk y kul'tura* [Language and Culture], vol. 21, issue 5, pp. 53-58.
- Epstein, M.N. (1990). *"Pryroda, myr, tajnyk vselennoj...": Sistema pejzazhnykh obrazov v russkoj poezyy* ["Nature, the world, the secret of the universe ...": The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 303 p.
- Lvov, N.A. (1994). *Yzbrannye sochyneniya*. [Selected Works]. Keln, Vejmar, Vena & Saint Petersburg, Akropol Publ., 456 p.
- Myliugina, Ye.G. (2009). *N.A. Lvov. Khudozhestvennyj eksperiment v russkoj kul'ture poslednej trety 18 veka*. Avtoref. diss. dokt. filol. nauk [An artistic experiment in Russian culture in the last third of the 18th century. Extended abstract of doct. philol. sci. diss.]. Veliky Novgorod. Available at: <https://www.disserscat.com/content/nalvov-khudozhestvennyi-eksperiment-v-russkoi-kulture-poslednei-treti-xviii-veka/read> (Accessed 23.05. 2022).

Одержано 21.12.2021.