

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82-144
DOI 10.17223/18137083/53/4

А. Е. Шумахер

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

О жанровом своеобразии стихотворения «Ночь в чухонской избе на пустыре» Н. А. Львова

Формирование жанра литературной баллады происходит одновременно с возрастанием интереса к народной балладе и приходится на конец XVIII – начало XIX в. В литературно-философском сознании этого времени, что отразилось и на формировании жанра баллады, отчетливо виден сдвиг от подражания образцам к апологии национальных истоков. Отдельное место в разработке балладного жанра принадлежит «Ночи в чухонской избе на пустыре» Н. А. Львова (1797). В статье эта баллада рассматривается в соотношении с другими, более устоявшимися жанрами русской поэзии XVIII в. – посланием, элегией и идиллией. Детально анализируются принципы сюжетного построения, доминирующие мотивы, образный и стилистический строй стихотворения.

Ключевые слова: Н. А. Львов, баллада, идиллия, элегия, послание, мотив, сюжет, ирония, русская литература XVIII в.

В последние десятилетия творческое наследие Николая Александровича Львова все чаще привлекает к себе внимание. Начиная с 2001 г., в связи с 250-летием со дня его рождения, выходят сборники научных трудов, посвященные многообразной деятельности как самого Львова – художника и архитектора, поэта и музыканта, переводчика и драматурга, так и его близкого окружения [Гений вкуса, 2001; Гений вкуса, 2001–2005; Н. А. Львов и его современники, 2002].

Совместными усилиями ряда исследователей – Л. И. Кулаковой, В. А. Западова, А. Н. Глумова, К. Ю. Лаппо-Данилевского и других – были определены роль львовского кружка в истории русской литературы рубежа XVIII–XIX вв. и общие черты поэтики Львова, распространяющиеся на все его творчество. К их числу относятся прежде всего автобиографизм, свобода самовыражения, причудливость фантазии, поиски новых художественных решений в области жанра, стиля и метрики, интерес к русскому народному творчеству, склонность к иронии и пародии [Кулакова, 1947; Глумов, 1980; Лаппо-Данилевский, 1988; 1999, с. 282–295; Западов, 1999а, с. 391–400; Западов, 1999б, с. 38–52].

Шумахер Анастасия Евгеньевна – аспирант сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия; nastasya02@yandex.ru)

ISSN 1813-7083 Сибирский филологический журнал. 2015. № 4
© А. Е. Шумахер, 2015

Несмотря на возросший в последнее время интерес к творческому наследию Львова, его единственный балладный опыт – «Ночь в чухонской избе на пустыре» не стал предметом анализа ни в одном из исследований названных ученых. Единственной работой, посвященной уникальной в жанровом отношении балладе, является статья Ю. М. Никишова «О поэтике стихотворения «Ночь». Проанализировав поэтику баллады, ее композицию, строфику и субъектную организацию, исследователь пришел к выводу, что данный текст представляет собой «отчетливый образец двоемирия», включающий в себя две части – «натурную» и «воображаемую». Но его нельзя назвать романтическим в силу того, что «воображаемая картина ничуть не идеальна, напротив, контрастна идеалу». В этом «неромантическом двоемирии» – следствии совмещения в данном тексте классицистической и романтической поэтики – и заключается, по мнению Никишова, новаторство Львова. Заключительный вывод, что Львов «демонстративно подает воображаемое как реальное», вызывает определенные сомнения у самого исследователя, так как он указывает на возможность альтернативной интерпретации финальных строк баллады [Никишов, 2001, с. 70].

Соглашаясь с выводом о новаторском характере львовской баллады, попытаемся на основе детального анализа ее мотивного, образного и стилистического строя понять, в чем это новаторство заключается, можно ли говорить о двоемирии применительно к данному тексту и каков характер зависимости между «натурной» и «воображаемой» частями. Действительно, повествование в балладе Львова ведется от первого лица и развивается по двум линиям, первая из которых описывает внутреннее состояние лирического героя во время бури и его чудесное спасение, а вторая – «воображаемую» историю гибели крестьянской девушки.

Лирический герой¹, оказавшись ночью в хижине во время бури, остро осознает одиночество в разлуке с возлюбленной и воспринимает окружающий его мир как пустыню, лишенную света и тепла, а потому и наделенную эпитетом «мертвая»²:

Волки воют... ночь осенняя,
Окружая мглою темною³
Ветхой хижины моей покров,
Посреди пустыни мертвья,
Множит ужасы – и я один!..
Холод, ужас и уныние,
Дети люты одиночества,
Обвилися, как холодный змей,
И в объятиях мучительных
Держат грудь мою стесненную;
Ленно в жилах протекает кровь... [Поэты XVIII века, 1972, с. 242]⁴.

Находясь в середине замкнутого пространства (пустыни), герой со-, противопоставлен ему своим одиночеством. Безуспешной оказывается попытка обрести покой: ветхое жильё едва ли может согреть и защитить, день не отличим от ночи

¹ В силу того что лирический герой баллады воспринимается как собственное «я» эмпирического автора, в дальнейшем для краткости будем называть его «автор».

² В конце XVIII в. в лирике сентименталистов формируется мотив пустыни, но он является периферийным – пустыня ассоциируется с гибелью людей («пустыня мертвая», «пустыня спящая», «пустынное одиночество»). Здесь и далее в цитатах курсив наш. – А. Ш.) [Меднис, 1998, с. 163–171].

³ Повторение звуко сочетаний «во», «вы», «ви», «ва» и многоточие как бы усиливают протяжность воя.

⁴ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках в тексте статьи.

(и день и ночь *ненастны*), а вой волков – от свиста ветра. Описание «мертвого» мира (в котором одно-единственное время – ночь), ощущение безысходности близки балладному континууму – ночному пейзажу в «кладбищенском» духе (о художественном времени и пространстве баллад см.: [Левченко, 1990, с. 7–11]). Вырваться из него можно только в мечтах, воображении:

Отворю, взгляну еще в окно –
Не мерещится ль заря вдали? (с. 242)

«Красны дни» и «радость» остались в прошлом; в настоящем на смену им пришли «холод, ужас и уныние», «узы *счастья*» заменены «*хладными* узами», «*горячность* друга» – «бедственным, смертоносным едким *холодом*», а «*бесконечный круг удовольствий* неописанных» – «бурным визгом *бесконечной* ночи», который, «*умножаясь*, продолжается» (ср. в третьем абзаце: «*умножила* б наше счастье»). Окружающий автора мир лишь отражение его душевного состояния. Основная причина его мучительного состояния не холод и ненастье, а отсутствие возлюбленной: «напасть» и мрак бури не так страшны при условии соединения с той, что является и «*душевым* другом», и «*духом* спасительным судьбы»:

Буря, мрак, пустыня, хижина
В тесных *пламенных* объятиях,
Под *крылом* любви *испытанной*
Умножила б наше счастье (с. 243).

Кульминацией бури становится «страшный громовой удар», который словно пробуждает к жизни мир, окружающий лирического героя («*потряхнул* пустыню *спящую*»), и его самого, заставляя покинуть хижину и выйти навстречу буре:

Выйду, встречу ночь лицом в лицо,
Посмотрю на брань природных сил... (с. 243)

Замкнутое пространство хижины оказывается разрушенным сначала в переносном, а потом и в прямом смысле, и внешняя стихия заполняет собой все:

Вихрь изринул с корня старый дуб,
Опроверглась кровля хижины (с. 243).

По логике сюжета только встреча с бурей лицом к лицу спасает автора от смерти:

Буря мрачная спасла мне жизнь,
Знать, из утлого пристанища,
Знать, затем меня и вызвала (с. 244).

В этом фрагменте можно увидеть отзвуки сюжета противоборства человека и бури, используемого в литературе XVIII в. в разных жанровых модификациях⁵. В качестве примера можно привести широко известный и, скорее всего, знакомый Львову кант петровского времени «Буря море раздымает...». Неявная отсылка

⁵ Под влиянием античной традиции в образе бури осмысляются отношения между миром и человеком, прохождение сквозь бурю – поворотный момент в жизни героя, своего рода испытание перед лицом смерти, гибели, крушения надежд (о мотиве бури на море в русской литературе XVIII – начала XIX в. см.: [Никанорова, 2002, с. 3–36]).

к канту заключается и в совпадении их ритмической структуры, построенной на двухударнике «3–7»⁶.

Чудесное спасение завершает первую линию сюжета, контрастную по отношению ко второй, повествующей о «юной жертве» ненастной ночи. Автор слышит «голос девичий, умирающий, растерзанный», и ему представляется гибель девушки, оставшейся, как и он, в одиночестве и растерзанной волками. Сочувствие к ней и ее близким – жениху и родителям – помогает герою разомкнуть круг собственного одиночества, взглянуть на мир под другим углом зрения (в его восприятии «бурный ветер» становится несчастным с «крыльями трепетными») и, наконец, ожить, стряхнув оцепенение и холод:

*Жар исполнил хладну грудь мою,
Из источника сердечного
Разлилася кровь кипящая...*⁷ (с. 244)

В живом воображении лирического героя возникает история погибшей девушки, созвучная его собственным переживаниям, его внутреннему состоянию. Кроме того, обе сюжетные линии баллады – «реальная» и «воображаемая» – включают «ужасные» события. На этом сходство заканчивается, но благодаря ему личная ситуация автора как бы удваивается в придуманной им истории, что способствует нагнетанию драматизма. Одиночество девушки понятно только лирическому герою, поэтому именно он слышит ее голос сквозь бурю.

Мир девушки, как и мир героя, состоит из двух пространств – внешнего и внутреннего – пространства «дома», где, в отличие от хижины главного героя, все крепкое, казалось бы, вечное, где не страшна буря:

*Уже скатерть белобраная
На столе дубовом постлана,
Уж стояли яствы сладкие,
И в восторге мать злосчастная
Сутилася, готовила
Для дитяти ложу мягкую...* (с. 244)

Но этот идиллический мир оказывается чрезвычайно хрупким, подвластным воле судьбы. В одной строке Львов соединяет две эмоции, два чувства: радость матери, ожидающей скорого возвращения дочери, и скорбь автора, эмоционально вовлеченного в ситуацию и уже знающего, что этому ожиданию не суждено сбыться.

Драматизм усиливает еще и то, что наступающий день должен был стать днем рождения Нины:

⁶ Представляется, что совпадение ритмики львовской «Ночи» и канта далеко не случайно. Баллада М. Н. Муравьева «Неверность» (1781), которую, по замечанию В. А. Западова, несомненно, знал в рукописи Львов, тоже написана двухударником («3–6») [Западов, 1999а, с. 397].

⁷ Ср. ранее:

*И в объятиях мучительных
Держат грудь мою стесненную;
Ленно в жилах протекает кровь...*

*Ваши хладны узы грудь мою
Наполняют неким бедственным,
Смертоносным едким холодом...* (с. 243)

День веселый, день рождения
Красоты, доброты, прелестей... (с. 245),

но оказался днем ее смерти. Смерть героини в канун рождения может быть осмыслена как инверсия архетипической балладной ситуации, контрастной по отношению к сюжетной ситуации лирического героя⁸.

В воображении автора возникает картина видения, посетившего отца девушки, – реализация балладного мотива предчувствия:

За воротами отец стоял,
В темноте ему мечталось,
Что несется в *светлом облаке*,
Облеченна в ризу *белую*,
В небеса душа прекрасная⁹ (с. 244).

После того как отец понимает, что означает это видение, его эмоциональное состояние становится созвучным переживаниям рассказчика. «Жестокий жребий бедственный» может поразить любого, перед волей судьбы бессильны все:

«Умерла моя любезна дочь,
И *печаль* вошла в мой *горький дом*», –
Он сказал, и *бледность смертная*
Облекла его *унылый* взор,
Ноги *горестью подсе́клись*... (с. 244)

До последнего момента надежду на встречу с возлюбленной не теряет ее «сердечный друг», не знающий, в отличие от автора, что встреча невозможна:

Для любви его пылающей
Нет ни вихрю, нет ни мрачности.
Терн ему и камни кажутся
Путь, травой душистой устланный (с. 245).

Обращает на себя внимание корреляция между автором (лирическим героем) и его героем (женихом Нины):

«Но мой друг уж далеко отсель» (с. 243) – «Далеко уж твой сердечный гость» (с. 245);
«Мне горячность друга милого» (с. 243) – «Нежный друг твоей горячности» (с. 245).

Благодаря этой соотнесенности вторая часть баллады может быть прочитана как сюжетная проекция внутреннего состояния лирического субъекта. Со-, противопоставление «своей» и «чужой» истории помогает автору осознать «преходящесть» своего одиночества: его разлука с «милым другом» – на фоне и в сравнении с вечной разлукой жениха и невесты – оказывается временной, а счастливые часы – возможными в будущем.

⁸ Архетипическую сюжетную ситуацию баллады можно определить как «пороговую»: это переход из мира мертвых в мир живых, пересечение границы, отделяющей один мир от другого. Она имеет, как правило, переломный для героя характер, вынуждая его к выбору жизненной стратегии, определяющей его судьбу, зачастую это выбор между жизнью и смертью.

⁹ Если миру лирического героя присущи темнота, ночь, мрак, то героиню как при жизни, так и после смерти окружают свет и белизна.

Если первая часть «Ночи» представляет читателю возможность интерпретировать ее в биографическом ключе, то вторая отличается подчеркнуто «литературным» характером, автор ставит ее реальность под сомнение, а потому вряд ли можно говорить о двоимирии. История «бедной» Нины и ее жениха пропущена сквозь жанровую призму страшной баллады, патриархальной идиллии и элегического плача¹⁰ (маркерами «литературности» выступают постоянные эпитеты, стилизация под былинный стих). Н. А. Львов, как Н. М. Карамзин и И. И. Дмитриев в своих первых балладах, изображает «крушение» гармонического (приватного) мира, мира мечты, который либо невозвратим, либо иллюзорен.

В финале баллады автор, услышавший в вое ветра девичий голос, начинает в этом сомневаться. Изменение модальности приводит к переосмыслению всего сюжета, утрачивающего достоверность¹¹:

*Может, ветра свист в ущелинах
Мне в пустынном одиночестве
Показался голос девичий (с. 246).*

Реальность истории ставится под вопрос: она может быть воспринята как ужасная фантазия, порождение ночного одиночества. Придуманная история, в отличие от мира романтической мечты, действительно трагична, но – и в этом можно увидеть парадоксальный сюжетный ход Львова – одновременно утешительна, ибо на ее фоне автор может ощущать себя «счастливецем», чудом избежавшим «жестокости жребия», и, сочувствуя утрате других, избавиться от чувства одиночества.

Важным моментом для понимания смысла баллады Львова является поэтика заглавия. Выраженное в нем ироническое отношение автора к описываемым в балладе ужасам разрушает стереотипность жанровой формы. Описанная вначале романтическая обстановка (мрак, пустыня), которой так подходит название «Ночь...», освещается совсем иначе прозаически точным продолжением: «...в чухонской избе на пустыре», снимающим налет таинственности. Воображение лирического героя, настроенное на топику готических романов, страшных баллад и элегий (с их мотивами уныния и одиночества), отличается гипертрофированным характером, название же «заземляет» полет воображения лирического героя прозаизмами («изба» и «пустырь») и сообщает всему повествованию о «страшной ночи» оттенок литературности, хотя и не отменяет до конца его эмоционального воздействия.

По мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, баллада Львова представляет собой «пародийное осмысление кладбищенской тематики», так часто используемой в европейской литературе второй половины XVIII в. [Лаппо-Данилевский, 1988,

¹⁰ По словам М. М. Бахтина, именно в XVIII в. возникает особая форма элегии медитативного типа с идиллическим моментом [Бахтин, 1975, с. 376–377].

¹¹ Финал львовской баллады можно соотнести с финалом «Неверности» Муравьева:

Ему *мстилось*: тряслася
И земля, и послышал
По спине он колесы
Громовой колесницы.

В обоих текстах главный герой находится в состоянии напряженного ожидания, ощущая себя словно бы на границе двух миров – реального и ирреального. Но если у Львова «ужасная» история переосмыляется в финале: лирический герой очнулся, усомнившись в своих видениях-предположениях, то у Муравьева передано спутанное сознание лирического героя, который бродит в непогоду в лесу, мучимый совестью, а стихия претворяется в мстящие небесные силы. Можно сказать, что «пограничное состояние» становится топикой балладного жанра в его классическом выражении.

с. 12]. Сuggestивная атмосфера сладкого ужаса присуща разным жанрам, зародившимся и популярным в конце XVIII в., – готической прозе (фрагменту, повести, роману) и литературной балладе. «Страшная» баллада, или баллада «ужаса», и готическая проза выполняли сходные эстетические задачи, являясь продуктивным жанром и становясь модным чтением¹². Близость и взаимовлияние прозаических и поэтических жанров обусловлены тем, что в их основе лежат одни и те же устойчивые элементы: тематические, сюжетно-композиционные и образные.

Автобиографический характер баллады усиливает и тот факт, что стихотворение было включено Львовым в рамки послания – письма, отправленного им жене Марии Алексеевне (30 сентября 1797 г.) из Гатчины, где он был занят земляными постройками: «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 конца дожждаться, а волки все воют; *я представил*, что они и девочку съели, да 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 Паезелловым» [Литературное наследство, 1933, с. 278]. Упомянувшиеся в письме «адская погода», «вой безумолкный от волков» в стихотворении приобретают гиперболический характер, а неопределенная модальность финальных строк баллады переключается с насмешливым разъяснением: «...я *представил*, что они и девочку съели, да ну писать ей *песнь надгробную*...»¹³

Подведем итоги. 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 вымысел¹⁴, возвышенное чувство и иронию, пытается тем самым передать текучее, непостоянное, подвижное состояние внутреннего мира героя¹⁵.

¹² «Страшная» баллада, по определению А. Г. Вакуленко, – «сюжетно-тематическая разновидность фантастической баллады» [Вакуленко, 1996, с. 4]. Именно в литературе предромантизма берет начало тесное взаимодействие баллады и фантастической повести [Маркович, 1987, с. 138–165].

¹³ На сходных мотивах ночи, страха и одиночества, сопряженных с ироническим подтекстом, была построена богатырская песнь Львова «Добрыня» (1796):

О, темна, темна ночь осенняя!
Не видать в небе ни одной звезды,
На сырой земле ни тропиночки;
Как хребет горы, тихо лес стоит,
И ничто в лесу не шелохнется;
Гул шагов моих мне наводит страх.
О, темна, темна ночь осенняя!

Страшен в темну ночь и дремучий лес [Львов, 1994, с. 193].

¹⁴ В поэзии конца XVIII в. «воображение», «игры мечтания» стали играть заметную роль. Как напишет Муравьев: «Игры мечтания, которых суета / Имеет более цены и наслаждения, / Чем радости скупых, честолюбивых бденя / И света шумного весь блеск и пустота!» («К Музе», 1790-е), а Карамзин: «Мой друг! существенность бедна: / Играй в душе своей мечтами, / Иначе будет жизнь скучна» («К бедному поэту», 1796) [Муравьев, 1967, с. 237; Карамзин, 1966, с. 193].

¹⁵ Подобным образом построено большинство текстов Львова, так, например, в «Ботаническом путешествии на Дудорову гору, 1792, мая 8» повествование в форме письма перемежается краткими стихотворными текстами, а действительное происшествие «гиперболизировано, заострено, доведено почти до шаржа». Восторгаясь красотой Дудергофской

Как Муравьев в «Неверности» (1781) и Карамзин в «Раисе» (1791), Львов обращается в поисках поэтических средств выражения к жанру народной лирической песни¹⁶. Стихотворение написано «русским размером» и безрифменным стихом¹⁷, литературные образы чередуются с мотивами и образами лирической песни:

Уже скатерть белобранная
На столе дубовом постлана...

перефразируются плачи:

Умерла моя любезна дочь,
И печаль вошла в мой горький дом,

а те в свою очередь «переплетены со всеми аксессуарами сентиментальной поэзии» [Кулакова, 1947, с. 449]:

Он летит вперед, надеясь
Встретить ангела любви его.
Воротися, добрый молодец,
Для тебя уж ночь не кончится...

С балладами Муравьева и Карамзина «Ночь» Львова сближает не только обращение к ритмическому строю народной песни, но и использование архаических образов – огня (пламени, жара)¹⁸, пустыни, бури (грома), бездны и жребия (судьбы) – в качестве сюжетобразующих.

Само сочетание реальности и иллюзии, фантазии и конкретики, возвышенных чувств и иронии оказалось созвучно настроению рубежа веков. Именно в это вре-

вершины, автор, освобождаясь от «налета приторной сентиментальности», иронизирует и над ней и, конечно же, над своим восхищением [Глумов, 1980, с. 110–111].

¹⁶ Связи русской литературной баллады XVIII – начала XIX в. с отечественным (как, впрочем, и зарубежным) фольклором, пока не стали предметом отдельного исследования, хотя русские народные песни, входящие в сборники, составленные не только М. Д. Чулковым и Н. И. Новиковым, но и, в частности, Н. А. Львовым, построены на столь популярных для жанра баллады мотивах. В основе большей части песен, представленных в перечисленных сборниках, лежит сюжетная ситуация любовной разлуки молодца и девушки, обусловленная различными причинами, наиболее распространенная из которых – неверность/измена. Напомним, что в 1790 г. Львов подготовил к печати сборник русских народных песен, которые И. Прач положил на музыку [Львов, Прач, 1790].

¹⁷ Метрическим знаком жанра литературной баллады является четырехстопный хорей, связанный с фольклорным, песенным началом; им написаны: «Граф Гваринос» (1789) Н. М. Карамзина, «Болеслав, король польский» (1790) и «Романс, с каледонского языка переложенный» (1804) М. Н. Муравьева, «Людмила» В. А. Жуковского (1808), «Наташа» (1814) и «Ольга» (1816) П. А. Катенина.

¹⁸ В песнях предсвадебного периода часто встречается мотив сжигания девушки у сосны (горящей сосны), но его свадебная семантика проявляется только на фоне обрядовой поэзии. Этот мотив тяготеет к общей теме древа жизни и дерева-женщины как символа, дарующего жизнь, а образ сплетенных деревьев (часто встречающийся в народных балладах) обозначает соединение любовников после смерти. В народном представлении сосна являлась символом мира предков и умерших, служила границей между тем и этим светом, «но с переходом на необрядовый уровень брачные образы трансформируются “в обстановку” – сюжетный фон, а это влечет за собой изменение в их семантике, точнее – лишает их прежней семантической отмеченности, ритуального ореола» [Новичкова, 2001, с. 168]. По всей видимости, вследствие метафоризации мотив горящей сосны трансформировался в архетипический мотив огня.

мя наблюдается смена философских парадигм, вызванная кризисом европейского сознания – переходом от познавательного оптимизма раннего Просвещения к философскому релятивизму и скептицизму, характеризующимся осознанием невозможности рационального познания мира и человека, представлением о непостижимости судьбы, интересом к тайне, иррациональным началам человеческой души¹⁹. 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.

Список литературы

- Бахтин М. М.* Идиллический хронотоп в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 376–377.
- Вакуленко А. Г.* Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала XX в. (от В. А. Жуковского до Н. С. Гумилева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
- Гений вкуса: Материалы междунар. науч. конф., посвященной творчеству Н. А. Львова. Тверь, 2001.
- Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования. Тверь, 2001–2005. Сб. 1–3.
- Глумов А. Н.* Н. А. Львов. М., 1980.
- Западов В. А.* Русские размеры в поэзии конца XVIII века // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999а. С. 391–400.
- Западов В. А.* Сентиментализм и предромантизм в России // Западов В. А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. СПб., 1999б. С. 38–52.
- Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. Л., 1966.
- Кулакова Л. И.* Львов // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. М.; Л., 1941–1956. Т. 4: Литература XVIII века. 1947. Ч. 2. С. 446–450.
- Лаппо-Данилевский К. Ю.* Литературная деятельность Н. А. Львова: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988.
- Лаппо-Данилевский К. Ю.* Об источниках художественной аксиологии Н. А. Львова // XVIII век. Сб. 21. СПб., 1999. С. 282–295.
- Левченко О. А.* Жанр русской романтической баллады 1820–1830-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1990. С. 7–11.
- Литературное наследство. М., 1933. № 9–10.
- Львов Н. А.* Избранные сочинения. СПб., 1994.
- Львов Н., Прач И.* Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1790.
- Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 138–165.
- Меднис Н. Е.* Мотив пустыни в лирике Пушкина // Сюжет и мотив в контексте традиции: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1998. С. 163–171.
- Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967.

¹⁹ И. Кант признает бессилие разума («Критика чистого разума», 1781), опираясь на идеи Дж. Локка о том, что искусство слова не сводится к применению правил и предписаний, а в большей мере зависит от внутренних движений души [Об идеологии эпохи Просвещения см.: Шонно, 2008, с. 319–362].

Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства: Материалы междунар. симпоз. (21 июня 2001 г.). СПб., 2002.

Никанорова Е. К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов) // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 3–36.

Никишов Ю. М. О поэтике стихотворения «Ночь» // Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования. Тверь, 2001. Сб. 2. С. 66–70.

Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб., 2001.

Поэты XVIII века: В 2 т. 2-е изд. Л., 1972. Т. 2.

Шоню П. Цивилизация Просвещения / Пер. с фр. И. Иткина, М. Гистер. М.: Екатеринбург, 2008. С. 319–362.

A. E. Shumakher

On the genre originality of the poem «A Night in a Finnish hut on a waste plot of land» by N. A. Lvov

The formation of the literary ballad genre occurs simultaneously with an increase of interest in the folk ballad, and dates back to the end of the 18th – beginning of the 19th century. In the literary-philosophical consciousness of this time, which was also reflected on the ballad genre formation, a shift from the imitation of samples to the apology of national origins is clearly evident. A separate place in the development of the ballad genre belongs to the «A Night in a Finnish Hut on a waste plot of land» by N. A. Lvov (1797) In the paper this ballad is considered in correlation with other, more stable genres of the Russian poetry of the 18th century – message, elegy, and idyll. Analyzed in detail are the principles of plot structuring, the dominant motifs, the image-bearing and stylistic structure of a poem or a rhyme.

Keywords: ballad, idyll, elegy, message, motif, plot, irony, N. A. Lvov, Russian literature of the 18th century.

DOI 10.17223/18137083/53/4