

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

УДК 82-1/-9

### АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ Н.А. ЛЬВОВА: ЛИТЕРАТУРНАЯ СПЕЦИФИКА И ЖАНРОВЫЕ ФУНКЦИИ

*Е.Г. Милюгина*

#### Аннотация

Исследование аллегорической программы как литературной формы на материале аллегорез Н.А. Львова, тематически связанных с разными видами искусства, позволяет выявить сущность этого жанра и его функции в искусстве и культуре России XVIII в. В статье впервые дана классификация аллегорических программ Львова.

**Ключевые слова:** русская литература и искусство XVIII в., Н.А. Львов, аллегорическая программа, синтез искусств.

---

Задача изучения аллегорических программ Н.А. Львова как особой литературной формы была поставлена еще в начале 40-х годов XX в. на примере совместной работы Н.А. Львова, Г.Р. Державина и Ж.Д. Рашетта над барельефами для залы Сената и аллегорическими сервизами (см. [1]), а несколько позже – на материале заметок Львова об иллюстрировании лирики Державина (см. [2]). Упоминания об этом жанре в творчестве Львова встречались и ранее – в исследованиях середины XIX в. (см. [3]), а в фундаментальных книгах XX в. (см. [4–6]) стали общим местом. Тем не менее даже в новой статье, специально посвященной данной проблеме (см. [7]), нет ни определения жанра, ни классификации аллегорез Львова, ни описания их литературной специфики и функций.

Почему же при столь частых упоминаниях аллегорические программы Львова до сих пор находятся на периферии исследовательского внимания? Причин несколько: названные в работах прецеденты рассматриваются как частные, нерегулярные; тексты Львова – как вспомогательные, рабочие; разбросанные по архивам литературные заметки-аллегорезы не собраны воедино и не систематизированы, а выявленные материалы не квалифицированы как особый способ творчески-эстетического самовыражения художника. Все это затрудняет решение более сложных задач, связанных с классификацией львовских программ и созданием их полного свода, который позволил бы уяснить их место в наследии художника и роль в развитии русской культуры конца XVIII в.

Столь масштабные задачи требуют отдельного фундаментального исследования. Чтобы наметить пути и приемы их решения, в настоящей статье мы представляем аннотированный свод основных аллегорических программ Львова как базу для реконструкции его жанра аллегорезы. Перспективы исследования мы связываем с вопросом о функции аллегорических программ в совместном творчестве художников львовско-державинского круга в разных видах искусства.

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 (см. [8, с. 113, 161]). Уже в древних образцах жанра наметились две функции: 1) *эзотерическая* (семиотическая) – зафиксировать особенности предмета; 2) *экзотерическая* (изъяснительная) – обозначить пути его понимания. Древние мифы были сакральными текстами. Поэтому, с одной стороны, античные произведения предлагали толкование акроаматики мифов, будучи ее спецификацией, а с другой – сами нуждались в словесном объяснении заложенного в них тайного смысла для утверждения его как явления, продолжающего акроаматическую традицию, артефакта, причастного к сфере сакрального.

Продуктивный вклад в развитие жанра внесла средневековая христианская экзегетика (см. [9]). Она явилась началом формирования исторического сознания, связывавшего образы прошлого с настоящим и выделявшего в них актуальное содержание. Жанр аллегорезы исторически изменялся с развитием общественного сознания и языка искусства и отражал взаимоотношения между ними: степень сакральности/профанности языка искусства, открытости/закрытости художественных форм, подготовленности/неподготовленности реципиента к восприятию нового языка искусства и, наконец, меру и качество самой этой новизны. Этапы сакрализации языка искусства (готика, барокко, классицизм, романтизм) требовали усиленного внимания к аллегорезам в их семиотической и изъяснительной функции. Этапы профанизации, демократизации языка искусства (реализм в разных его исторических формах) делали аллегорезы избыточными в их семиотической функции, но востребованность их в изъяснительной функции была высока, так как зависела от уровня образованности реципиента. В случае же обращения реципиента к произведению искусства иной эпохи комментарий-аллегореза был крайне необходим.

Русский XVIII век, ориентированный на европейскую культуру с ее насыщенностью античным и христианским символизмом, активно использовал аллегорическую образность во всех видах искусства. Тенденция спаять в единое художественное целое элементы различных мифологий и художественных систем усложнилась в связи с возникшей в конце века установкой на синтез искусств, наиболее ярко проявившейся в совместном творчестве художников львовско-державинского круга. Это сделало аллегорезу остро востребованной литературной формой в обеих ее функциях – эзотерической и экзотерической.

Львов, никогда не писавший литературных трактатов, не оставил определения аллегорезы, описания ее задач и функций, поэтому его позиция в данном отношении должна быть реконструирована по непосредственному материалу – его аллегорическим программам. В наследии Львова есть специально написанные

аллегорические программы, есть и тексты иных жанров, включающие элементы аллегорезы. В ряде случаев программы возникали как рабочие материалы на этапе подготовки проекта и затем были уничтожены или утрачены (в тексте они помечены звездочкой). В нашем предварительном своде, не претендующем на полноту классификации, аллегорезы Львова сгруппированы по тематике и функции; наиболее показательные примеры прокомментированы.

**1. Аллегорические программы к архитектурным проектам:** программа собора Св. Иосифа в Могилеве, запечатленная в подписях к гравюрам с изображением храма (см. [10]); программа храма Солнцу, записанная на полях книги К.К.Л. Хиршфельда (см. [11, с. 470–471]).

Идейно-художественная программа Могилевского собора сформулирована Львовым в подписях к гравюрам, исполненным в 1782 г. гравером Ф. Фачендой (издана в Риме в 1782 г.). Четырехчастность этой литературной программы продиктована традиционной формой архитектурной графики, представляющей основные части проекта; вместе с тем каждый тезис программы – часть общего, постепенно раскрывающегося аллегорического замысла. Рассмотрим их последовательность у Львова.

О главном фасаде: «Во славу Бога единого и всемогущего, на память знаменитого свидания Екатерины II и Иосифа II основан храм в присутствии их императорских величеств 30 мая 1780 г., при пастырстве Преосвященного Георгия Могилевского и при управлении Белорусскими наместничествами генерал-фельдмаршала гр. З. Г. Чернышева, строил Николай Львов» (цит. по [10, с. 39]). Первый, ведущий тезис программы утверждает единство духовной и светской власти перед лицом Бога, освящает единение держав в лице их властителей, сакрализует место и время события и причащает к сакральной сфере художника. Храм наделяется статусом Центра Мира, осмысливается как хронотоп гармонии религии, власти и искусства в их согласованном служении Духу.

О боковом фасаде: «Дорический орден, украшавший внешность сей церкви, сделан по примеру древнегреческих зданий без базов, коих при сем ордене никогда не употреблялось в лучшее время греческой архитектуры, как то свидетельствуют все остатки афинских, так же и пестумских храмов» (цит. по [10, с. 39]). Этот тезис вводит строящийся храм в исторический ряд духовных первостроев. Не в материальном, но в идеальном своем образе храм причислен здесь к древнейшей сакральной архитектуре, и то, что она имеет характер не христианский, а языческий, по Львову, не эклектика, а связь времен, динамика, утверждающая в сознании посвящаемых (прихожан храма, читателей аллегорезы) присутствие идей христианства в дохристианском мире.

О продольном разрезе: «Дорический, важный и твердость изображающий орден, составляющий внешность церкви, не мог уже употреблен быть внутри оной, где требуется красоты, легкости, и для того трапеца и середина церкви украшена ионическим, а алтарь богатым коринфским орденем. Чтобы иконостас не был закрыт передними людьми от взора задних, стоящих на горизонтальном поле, место служения пред полом возвышено тремя ступенями, а престол двумя ступенями пред оным» (цит. по [10, с. 39]). Здесь запечатлен пронизанный динамикой внутренний образ храма. Движение от строгой дорической аскетике

к ясной простоте ионического и мягкой изысканности коринфского ордера – это сама история искусства как развития духа человечества, преображенная для посвящаемых (паствы, читателей аллегорезы) в единый сплав времен и стилей.

О поперечном разрезе: «Церковь освещена по мере важности каждого места, то есть трапеzia умеренно, середина церкви противу трапезии вдвое, а алтарь в четверть. По причине климата не можно было сделать по примеру Пантеона открытой свод, придавший зданию отменное величество, сие принудило сделать два свода, из коих первый, имевший в середине отверстие и двенадцать сквозных нишей, открывает другой свод, на котором написанные в облаках небесная слава и двенадцать апостолов, освещенных ярким светом, посредством двенадцати невидимых изнутри окон, изображает открытое небо, чрез которое, однако, ни дождь, ни снег идти не могут» (цит. по [10, с. 39]). Этот тезис посвящен человеку в храме – материальном и духовном: мысленное историческое движение вперед поддержано реальным движением вверх – восхождением по ступеням церкви к ее сакральному центру – средоточию света. Благодаря наполнению архитектурной программы аллегорическим смыслом возводимый храм занимает достойное место в духовном мире, органично входит в культурно-исторический контекст.

В отличие от аллегорических программ XVIII в., нередко страдавших умозрительностью, аллегорезы Львова пронизаны глубоким натурфилософским экстагическим чувством. Это звучит в аллегорической программе храма Солнцу, записанной на полях «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиршфельда: «Я всегда думал выстроить храм Солнцу не потому только, чтобы он солнцу надписан был, но чтобы в лучшую часть лета Солнце садилось или сходило в дом свой покоиться. Такой храм должен быть сквозной, и середина его – портал с перемышкой, коего обе стороны закрыты стеной, а к ним с обеих сторон лес» (см. [11, с. 470–471]). В подобных аллегорезах проявляется свойственное Львову поэтическое переживание мира и мифологическое его выражение.

**2. Аллегорические программы к садово-парковым проектам городских и сельских усадеб:** проект Александровой дачи под Петербургом\* (см. [12]); записка «Каким образом должно было бы расположить сад князя Безбородки в Москве» (см. [13, с. 316–325]); альбом «Атлас игуменства, построенного в Гатчине»\* (см. [14]), письмо П.В. Лопухину о Введенском (см. [13, с. 350–351]).

Первая программа не сохранилась в письменном виде; возможно, она существовала лишь в набросках как художественная локализация «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II, ее своеобразная ландшафтно-архитектурная параллель, запечатленная в единстве слова и проектных чертежей. Программа изъясняла символику преображенного ландшафта, усиливая звучание мифологии сказки и ее воздействие на участников действия. Вторая и третья аллегорезы – литературные тексты, сопровождаемые серией гравюр и чертежей; их цель – соотносить две реальности (прошлое и настоящее) и насытить современность исторической и мифологической символикой. Четвертая при всей своей практической направленности глубоко натурфилософична: соотносимые ею реальности – природное и культурное (привносимое в природу человеком). Наиболее развернута вторая программа – проект сада Безбородко.

Аллегореза сада Безбородко написана семантически двупланово. Прямое назначение программы – описание основных частей парка и сада в городской усадьбе, их расположения, структуры, внешнего вида и способов использования. Второй, скрытый план повествования декларирует объект как культурно и исторически уникальный и ценный, вписывает его в ряд древних отечественных святынь: «Сад князя Безбородки в Москве по выгодному и редкому своему местоположению должен иметь и в характере своем если что-нибудь не больше, то по крайней мере нечто новое. Сей сад, расположен будучи в середине города большого, должен... отвечать величию оногo...» [13, с. 316]. Священность места объясняется не только соположением с другими святынями, но и собственной его сакральностью; художник открывает ее читателю, используя аналогию с древним искусством, всегда возводившим алтари гениям места и памятники героям: «На высоте горы перед домом в ширину оногo сделана ватерпасная площадь. <...> Посредине площади на подножии из дикогo камня поставлена колоссальная статуя божеству, благотворившему хозяину; на четвероугольном цоколе оногo изваяны человеколюбивые и героические деяния, а подножие, дикую гору представляющее, имеет четыре пролета, сквозь которые видно во внутренней пещере жертвенник благодарности...» [13, с. 316]. Описывая семиотику сакрализованного пространства сада, Львов тут же поясняет, как она должна быть открыта и прочитана посвящаемыми: «...гуляющий видит в архитектуре их, с зеленью перемешанной, нечто новое и великолепное, а рассмотря статуи и надписи, найдет он нечаянно в саду частногo человека, как в Пантеоне патриотическом, историю века в памятниках, сынам отечества воздвигнутых» [13, с. 319]. По сути, Львов создает проект отечественного музея истории под открытым небом, подобный тому, о котором спустя полвека мечтал Гоголь.

**3. Аллегорические программы оформления интерьеров:** программа барельефов для залы Сената, составленная вместе с Державиным и выполненная Ж.Д. Рашеттом (см. [1, 15]); программа интерьера Арпачевской церкви (см. [13, с. 339]); программа декоративных рельефов для дома Державиных\*, выполненная Ж.Д. Рашеттом (см. [16]).

Аллегорические программы этого раздела изъясняют символику интерьеров функционально разных помещений: официальных, культовых, жилых.

В программе для залы Сената Россия в образе Екатерины II вводит в храм правосудия добродетели: Истину, Человеколюбие, Совесть. Истина представлена «нагой, с сияющим на главе солнцем, яко не долженствующая ничем быть закрытою и что она есть свет, прогоняющий мраки заблуждения»; Человеколюбие – важной женщиной с младенцем, питающимся ее щедротами; Совесть – молодой женщиной, держащей в зеркале сердце, змею и пальмовую ветвь «в объяснение, что в молодом человеке сие чувство действует живее, что она зеркало сердец наших и тот тайный судия, который успокоивает добрых и мучит злых». Храм закрыт для пороков Мучительства и Ябеды, оставшихся поверженными при входе; «твердая призматическая пирамида... изображает непоколебимую купность тех трех добродетелей, коих представлены храмы» [3, т. 7, с. 42–43]. Однако идея интерьера залы Сената не сводится к сумме аллегорий в их синтагматике, но проявляется в парадигматике. Идейно-симфоническое

единство символики барельефов отметил австрийский император Иосиф II при посещении залы: «Подлинно, в пространной толь империи может совет сей служить пособием Императрице» [3, т. 6, с. 547]. Слова Иосифа II – свидетельство катарсического воздействия интерьера на посетителя залы, воздействия, запрограммированного автором аллегорезы.

В составе общественного, культового и жилого интерьеров могут встречаться внешне схожие аллегорические образы. Однако семиотически они различны; различен и их ансамбль, и его аллегорический подтекст. Сравним программу интерьера официальной залы Сената с аллегорезой интерьера Арпачевской церкви, включенной Львовым в письмо к П.Л. Вельяминову от 17 августа 1791 г. Примечательно, что аллегорическая программа изложена здесь не как проект, замысел, а постфактум – как состоявшееся его воплощение, требующее, тем не менее, комментария, закрепляющего впечатление в сознании и эмоциональной сфере посвященных.

Аллегореза Львова объясняет употребленные им художественные и технические приемы с точки зрения их назначения в создании особой просветленной и подчеркнута неземной атмосферы храма: «Пальмы у меня поддерживают из их же ветвей сплетенную сквозную решетку, которая от оглашенных заграждает престол Бога мира; несколько херувимов и с ваиями переплетенное их оружие защищают оный от рук недостойных, дозволяя, однако, глазу прелестию святыни приводить души их к покаянию. <...> От зелени при свечах ожидал я большого действия; успех оправдал мое мнение. <...> Верю теперь я еще более и тому, что украшение у места и согласное с действием, для которого оно употреблено, бывает для всех приятно; и хотя не всякий точно отгадает мысль употребившего оное, но кто и не отгадает, тот скажет: “Что-то хорошо”, – а это уже и значит нечто» [13, с. 339]. Отметим, что Львов предвидит различную степень понимания его интерьерного замысла разными реципиентами: один отгадает мысль без помощи объяснения, другой просто похвалит. Иначе и быть не может: степень понимания иносказательного искусства зависит от подготовленности реципиента и потому и требует аллегорезы-пояснения.

**4. Аллегорические программы скульптурных изображений:** бронзовой статуи Екатерины I работы Ж.Д. Рашетта\* и надгробия А.А. Безбородко в Благовещенской усыпальнице Александро-Невской лавры (см. [1, с. 244–245]).

Текст первой программы не найден, однако сложность скульптурного изображения Екатерины II подтверждает догадку об изначальном его проектировании в аллегорезе: «Екатерина изображена в виде женщины под покрывалом с ключом в одной руке и с пучком колосьев в другой» (цит. по [1, с. 244–245]). По толкованию Н. Амбодика, этот образ означает верность (см. [17]).

Аллегорическая программа памятника А.А. Безбородко сохранилась на гравиюре, выполненной Дж. Сандерсом по рисунку Львова: «Скромные добродетели: Трудолюбие и Ревность (*Labore et Zelo*), составляющие девизу герба светлейшего кн. Безбородко, украшают надгробный его монумент, и когда Трудолюбие светильник жизни его представляет уже погасающим, тогда Ревность к службе отечества старается извлечь последнюю каплю елея, дабы возродить благодотворное пламя. Между тем тихий гений мира, венчающий образ подвижника,

показывает масличную ветвь» (цит. по [1, с. 246]). Памятник работы Рашетта (1803) отличается от рисунка Львова: композиция его более монументальна и проста; идея Львова, выраженная в надписи на гравюре, сохранена и в скульптуре, но редуцирована к девизу «*Labore et Zelo*».

В сопоставлении аллегорических программ скульптуры и созданных по ним памятников заметно стремление художников-исполнителей выделить в поле идей Львова-инвентора ведущий принцип и выразить его максимально зримо; при этом другие детали становятся периферическими, хотя и не теряют своей значимости. Таким образом, читатель-скульптор преобразует аллегорезу, делая ее семиотическое поле ценностно иерархическим.

**5. Аллегорические программы к произведениям живописи:** программа картины Д.Г. Левицкого «Екатерина-Законодательница в храме богини Правосудия» (см. [18]). Другие примеры живописных аллегорез Львова пока не найдены.

«Екатерина-Законодательница» так подробно описана в автосвидетельстве Левицкого, что нет необходимости здесь останавливаться на этой программе. Однако заметим, что при сравнении скульптурной и живописной аллегорических программ заметна существенная разница в их построении: программа живописного произведения плотно насыщена аллегорическими образами и аллюзиями, которые необходимо читать на полотне, как читают книгу; а программа скульптуры тяготеет к иерархии символов, которая, однако, при смене ракурса может изменяться (так происходит в программе памятника Безбородко).

**6. Аллегорические программы произведений медальерного искусства:** программа ордена св. Владимира\* по заказу Екатерины II (1782 г.) и ордена св. Анны\* по заказу Павла I (между 1796 и 1801 гг.) (см. [19]); программа медали «На торжество столетия Санкт-Петербурга, 1803» (см. [20, с. 280]).

Из трех аллегорез (а знаки отличия не создаются без программы, объясняющей их символику) в настоящее время доступна лишь последняя: «Медаль на торжество столетия Петербурга 1803 мая 16. Северный Иракл покоен на основании города своего, в 1703 году им заложенного, показывает на щите своем разность его в 1803. И первому гражданину его вручает уже корону в ознаменование первого века исполненного. NB. Звезды около близнецов составляют число счастливого созвездия, под которым основан город» [20, с. 280]. Аллегорическая программа юбилейной медали основана на образах античной мифологии, русифицированных в духе классицистической аллегористики: «северный Иракл» стоит в одном ряду с «северным Орфеем» – формулой, примененной Львовым к Ломоносову в «Оде во вкусе Архилока на 1795-й год...» [13, с. 82], но, в отличие от последней, относится не к историческому лицу – Петру I, а к его небесному покровителю. Мифологизированный Петр I – первый гражданин Санкт-Петербурга – возвышен до статуса античного героя, получающего награду из рук великого олимпийца. Зодиакальный контекст медали многозначен: это и изначальность идеи города Иракла-Петра, и движение времени – столетний круг, и парад достигнутых за это время побед.

**7. Аллегорические программы произведений декоративно-прикладного искусства** (совместно с Державиным): программы екатерининского «Арабескового» сервиза\*, настольных украшений «Народы России»\*, фарфорового сервиза А.А. Безбородко\*, выполненных Ж.Д. Рашеттом (см. [1, 21]).

Тематическая, стилистическая и текстуальная близость аллегорических программ барельефов зала Сената и императорских сервизов стала основанием атрибутировать программы сервизов Львову. Поскольку в статье Е. Я. Данько (см. [1]) эти аллегорезы приведены почти полностью, мы не будем останавливаться на них подробно, но особо отметим, что вместе с программами барельефов и книжной графики (см. ниже) они дают богатый материал для составления словаря львовской эмблематики, мифологии и аллегории.

**8. Программы графических изображений и книжных иллюстраций:** программа фронтисписа\* к книге: [Петито Э.А.] Рассуждение о перспективе, облегчающее употребление оной, в пользу народных училищ. СПб.: Тип. Горного училища, 1789 [22, стлб. 603]; программы заставок к изданию: [Екатерина II]. Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил. [СПб.]: Тип. Горного училища, 1791 [4, с. 36]; программа фронтисписа\* к книге: [Палладио Андреа.] Четыре книги Палладиевой архитектуры... [Кн. 1]. СПб.: Тип. И.К. Шнора, 1798 [22, стлб. 603–604]; программы фронтисписа и заставок\* к изданию: Басни и сказки И.И. Хемницера: В 3 ч. СПб.: Имп. тип., 1799 [22, стлб. 711]; программы виньеток к проекту иллюстрированного издания стихотворений Г.Р. Державина (см. [2, 3]).

В львовских программах книжной графики, в отличие от большинства приведенных выше примеров, аллегореза возникает постфактум, после создания литературного произведения. Она по-прежнему остается в той или иной мере руководством для его понимания, но прежде всего служит инструкцией для создания его художественной параллели в ином виде искусства – иллюстрации. Проблема, стоящая перед Львовым-инвентором, – обобщить текст-источник, выявив в нем ключевые образы и связав их в некое новое единство, не повторяющее источник, не конспектирующее его, но высветляющее его ведущую идею, и наметить пути выражения этой идеи с использованием изобразительно-выразительных средств графики. Степень концентрации аллегорического материала, мера его внутренней смысловой напряженности зависят здесь от масштаба обобщаемого источника. Отдельное небольшое произведение (стихотворение), развернутое многосоставное сочинение (цикл стихов, многоактная драма), книга в целом требуют разных художественных решений как на уровне аллегорезы, так и на уровне ее графического воплощения.

Так, фронтисписы изданий «Рассуждение о перспективе», «Четыре книги Палладиевой архитектуры», выполненные по программам Львова, средствами графики выражают главную мысль книги. Программа фронтисписа «Басен и сказок И.И. Хемницера» иная: здесь помещен силуэт автора, окруженный свернувшейся в кольцо змеей, которая опирается на лиру; по сути, портрет обобщен до уровня эмблемы «баснописец» с неизменными его атрибутами: лирой (символом поэтического творчества) и змеей (символом мудрости и язвительного языка-слова).



Развернутое произведение требует программирования серии иллюстраций. Такова аллегореза к пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега», составленная Львовым по основным тезисам пяти ее действий и представленная в подписях к заставкам: 1) «Сей град будет некогда обширен и знаменит»; 2) «Меня венцы нетленные ожидают в вечности»; 3) «Не именем моим, но добродетелью в народе прославишься»; 4) «Договором сим ты, Государь, получишь дань, выгоды и торговлю»; 5) «Пусть позднейшие потомки узрят его тут». При тезисном характере аллегореза отличается динамической, развернутой в серии картин двуплановостью: шаг за шагом она утверждает в сознании читателя параллели между начальным правлением Олега и эпохой Екатерины, возводящей принципы своего правления к началу Руси и символизирующей преемственность власти как залог незыблемости процветающей России.

Серии иллюстраций к сочинениям Державина, созданные по программам Львова, А.Н. Оленина и В.В. Капниста художниками львовско-державинского круга А.Е. Егоровым, И.А. Ивановым и С.С. Тончи, проанализированы подробно (см. [2]), поэтому мы не будем на них останавливаться. Отметим лишь, что путь от аллегорезы до ее воплощения в иллюстрации включает разные этапы: корректировку программы самим автором, уточнение графического варианта в художественных пробах и, наконец, гравирование рисунков; последнее в данном случае было выполнено позже для издания Я.К. Грота (см. [3]) вне контроля инвентора и иногда вне связи с изначальной программой.

Сами программы Львова усилиями разных переписчиков были сильно искажены, что затрудняет их анализ. Зато среди бумаг Львова сохранились эстетические фрагменты, которые можно квалифицировать как советы инвентору по созданию аллегорез и художнику – по их реализации. Приведем фрагмент на эту тему: «Значение чертежей на заглавных листах и при окончании каждой поэмы. Все почти изображения как при заглавных листах, так и при окончании поэмы почерпнуты из самого содержания оных. Изограф, однако, не повторяет автора, и не то представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеоназмом, почему и старался художник домолвить карандашом то, что словами <стихотворец> не мог или не хотел сказать, оставляя иногда тонкий смысл или таинственное значение на собственное проницание читателей. Сие-то значение под рукою молодого художника, где в прямом, где иносказательном виде, образовалось, а и в лицах беседует с разумом читателя, догадку его упреждая, и читателю не будет тягостна зримая беседа скромных лиц потому, что ему, кажется, одному только доверяют они таинство, которое стихотворец не всякому слушателю открывает, а без того, может, скоро бы прискучили такие изображения, которые глазами поверяют то же самое, что в воображении давно и лучше еще в понятии посредством стихов читателю представили» (см. [2, с. 389]).

Нужно сказать, что действительное содержание приведенного текста шире его прямой адресованности художнику-иллюстратору. По сути, речь идет о принципах создания аллегорических программ в разных видах искусства, о способах переноса содержания из одного искусства в другое без прямых повторений, зеркальных соответствий и мелочного дублирования деталей. Речь идет о способах разговора с читателем на языках различных искусств, о всестороннем

комплексном воздействии на реципиента. В данном случае это предполагалось осуществить при помощи иллюстрированной книги. Но глобальной и истинно новаторской идеей Львова было единство разных составляющих: литературно-художественного произведения, живописной или графической иллюстрации к нему и эстетического эссе, написанного в том же ключе. В данном случае аллегорическая программа из рабочего, вспомогательного материала превращалась в самоценное произведение искусства, обретавшее самостоятельность в синтезе смежных искусств.

**9. Аллегорические программы к литературным произведениям (программы чтения):** «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8», «Стихи на розу...», «К Дорализе», «Отпускная двум чижикам...» («К чижикам»), «Музыка, или Семитония», «Ночь в чухонской избе на пустыре», «Слова под готовую музыку Зейделямана. Дуэт», «Отрывок из письма к А.М. Б<акунину>...», «Ивану Матвеевичу Муравьеву...», «Графу Аполлосу Аполлосовичу М<усину>-Пушкину...», «оглавление» к поэме «Добрыня» (см. [13, с. 29–40, 53–54, 65–69, 192, 326–359; 23, с. 97–103; 24, с. 125–126]). В этом чрезвычайно разнообразном литературном материале можно выделить несколько видов аллегорезы, сложившихся у Львова в разной степени сознательно или интуитивно.

9.1. *Аллегореза-примечание* предваряет поэтический текст изложением намерений или чувств автора и оставляет читателю свободу интерпретации читаемого. Так, «Слова под готовую музыку Зейделямана. Дуэт» сопровождаются в рукописи примечанием, раскрывающим суть аллегории: «NB: Намерение сочинителя было изобразить свойство дружбы в уподоблениях ручейка, и потому многие несвойственные в пении слова принужден был оставить, чтобы соблюсти смысл иносказательности» [23, с. 97] (в публикации [13, с. 53–54] опущено). Посвящение «К Дорализе» открывается вступлением: «Мне скучно без тебя, прекрасная Дорализа, и я похож на тот Леонардов ручеек, который течет по камням; а вот как он течет», указывающим на интертекстуальную его связь со стихотворением Н.Г. Леонарда [13, с. 33, 397]. В идейном плане более содержательно «оглавление» к поэме «Добрыня»: «Автор, ходя по лесу ночью, струсил: от страху затянул песню; призывает русский дух к себе на подкрепление, сей не узнает его, исчезает и оставляет гудок ему. Певец просит помощи у своих товарищей, которые жеманятся, слыша стихи его. Наконец встречается он с Богуслаевичем, за ним вслед идет, и о прочем, без чего бы и обойтись можно было» [13, с. 192]. На первый взгляд, дублировать текст аллегорезой избыточно, но здесь она выступает в функции экспозиции и вводит читателя в проблематику поэмы, оставляя ему свободу идейно-эмоциональных оценок и решений.

9.2. *Аллегореза-заглавие* – развернутый заголовок, включающий сентенцию или аллюзию и задающий ракурс понимания поэтического текста. Так, в «Стихах на розу, сорванную зимою 1796 года и посланную в рисунке к Доралисе», «Отрывке из письма к А.М. Б<акунину>, который к сочинителю прислал из деревни стихи на зависть, на скуку, на воображение, на праздность», послании «Ивану Матвеевичу Муравьеву, едущему в Етин министром...» [13, с. 33, 65–69] поэтическая задача открыто декларирована и разъяснена читателю уже в заглавии. Более сложный по семантике случай – использование аллюзий, понятных

только посвященным. Таково заглавие «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8» [13, с. 29–32]. Несведущий читатель видит в нем жанровое обозначение и дату создания, и не более, и потому читает текст как пастораль о любви традиционных для этого жанра персонажей Елмиры и Меналка. Читатель, посвященный в обстоятельства личной жизни Львова, воспринимает заглавие иначе. Поскольку во второй части заголовочного комплекса запечатлена дата тайной женитьбы поэта на М.А. Дьяковой, иначе воспринимается и значение первой части: «Идиллия» перестает быть указанием на жанровый канон, но становится полноценным, наполненным живым смыслом названием, выражающим духовное и эмоциональное состояние счастливого поэта. Аллюзийное заглавие, задающее точные настройки чтения для посвященных, открывает скрытый смысл самого поэтического текста, где за переживаниями условных Меналка и Елмиры спрятаны живые чувства любящих супругов Николая и Марии, а за поэтическими условностями, избыточной (на первый взгляд) глагольность и характерной звукописью – эротическая чувственность.

9.3. *Аллегореза-партитура чтения* – развернутая программа, сопровождающая читателя на всем протяжении поэтического текста и приводящая его к авторскому выводу в финале. Такова «Музыка, или Семитония» (см. [13, с. 35–36]). В рукописи этого сочинения напротив каждой строфы (справа) приписаны пояснения: 1) дефиниция и призвание; 2) действие музыки; 3) уподобление; 4) откуда музыка взялась и как действует; 5) что она делает для любви; 6) кто не любит музыки, что с ним; 7) разделение на *major* и *minor* (в публикации программа опущена, приведена в примечаниях) [13, с. 397]. То, что эта программа написана уже после того, как поэтический текст был окончен, означает, что она адресована читателю и призвана служить руководством к чтению и пониманию произведения.

9.4. *Письмо к конкретному адресату, условно примыкающее к заголовочному комплексу* (стоящее перед заглавием или после него), схоже с аллегорезой по своим функциям: экспозиционной, изъяснительной, суггестивной. Однако подобные заметки существенно отличаются от приведенных выше видов аллегорезы по духу и стилистике. Так, перед текстом «К чижикам» в рукописи Львова помещено письмо к А.П. Полторацкой: «Вот, мой друг А.П., отпускная, которую дал я двум своим чижикам, отпустив их на волю, пред отъездом моим из Петербурга в деревню к М.А., ожидающей меня с весною» [23, с. 99]. Стихотворение «Ночь в чухонской избе на пустыре» предварено письмом к М.А. Львовой из Гатчины об обстоятельствах написания текста: «Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал достраивать земляной домик...» [24, с. 125–126]. Послание «Графу Аполлосу Аполлосовичу М<усину->Пушкину от меня неименитого обычное челобитье 20-го августа 1801 года С. Петербург» завершено припиской: «Вот вам первый бред вышедшего из горячки, но не совсем в рассудок вошедшего слуги вашего» [23, с. 103]. Эти и подобные заметки носят интимный, частный характер, для них характерна свобода самовыражения, эмоциональная открытость и нарочитая небрежность. То, что в рукописях Львова стихи и сопровождающие их письма существуют как единое художественное целое, позволяет рассматривать последние в одном ряду с аллегорезами. Однако здесь бесспорно видна динамика жанра как программы, так и сопровождаемого текста:

они взаимно проникают друг в друга, идейно и эмоционально срастаются вплоть до невозможности раздельного существования.

**10. Аллегорические программы для музыкального театра (программы постановки):** «Пролог» к открытию Российской Академии [13, с. 309–310]; программы музыки и сценографии комических опер «Милет и Милета» и «Парисов суд» (см. [25]).

Из названных аллегорезой в чистом виде является «Пролог» (1783) – программа для театрального действия и сопровождающей его музыки, сочиненная для торжественного открытия Российской Академии. Аллегореза основана на образах классической мифологии; ее действующие лица – Аполлон, четыре музы: Талия, Мельпомена, Терпсихора и Евтерпа, а также гении, нимфы, сирены, герои, пастухи и охотники. Аллегореза состоит из трех частей: первая – аллегория древнего хаоса, дионисическое состояние мира; вторая – гармоничный Парнас, аполлоническое начало, пока недоступное смертным; третья – просветленный финал, где музы приносят на землю искусство, гармонизирующее дионисийство и аполлонизм. В отличие от современных ему программ празднеств (ср. «Пролог на открытие в Тамбове театра и народного училища» Г.Р. Державина, 1786), Львов отказывается от мифологизации современных фигур. Это позволяет ему создать собственный миф, в котором синтез поэзии, музыки, хореографии, живописи, сценографии воскрешает изначальное синкретическое единство искусств.

Словесная форма явилась единственным способом существования этого львовского замысла, так как «Пролог» не был поставлен. Ту же функцию (зафиксировать в слове замысел, идейную задачу, план действия, эскиз сценографии) выполняют и программы опер «Милет и Милета» и «Парисов суд». Их музыкальные и сценографические партитуры до нас не дошли, поэтому аллегореза, вписанная в письмо к Н.П. Яхонтову (см. [25]), выступает параллелью к текстам опер, разъясняя режиссерский замысел автора и концепции этих пьес.

**11. Аллегорические программы культурно-рекреационного характера:** соответствующие фрагменты альбомов «Атлас игуменства, построенного в Гатчине» [14], «Сад Безбородко в Москве», письмо П.Л. Вельяминову по поводу освящения Арпачевской церкви (см. [13, с. 316–325, 339–341]).

Альбомы Львова «Атлас игуменства в Гатчине» и «Сад Безбородко в Москве», помимо описанных выше аллегорических программ архитектурных сооружений и садово-парковых планировок, включали третью составляющую, до сих пор практически не замеченную исследователями. Между тем она была самой важной частью аллегорез Львова, ей были подчинены две первые – устройство дворца и парка. Она описывала новый образ жизни владельцев и гостей усадьбы, прежде всего их досуг. В программу досуга молодых дворян Львов включал древние гимнастические игры: морские бои (навмахии), регаты на гондолах, ристалища на колесницах по ипподрому, а также традиционные светские развлечения: катание на коньках, иллюминации и фейерверки. Так аллегореза выполняла и прогностически-воспитательную функцию. Вечернее гуляние, по замыслу Львова, должно было быть публичным, для этого вельможа открывал часть своего парка для простолудинов: «Главный въезд с большой

улицы составляет полуциркульная площадь, окруженная покрытою колоннадой, под которою в разных лавочках продаются галантерейные вещи, конфеты, фрукты и проч., все сие придает вид праздника или, лучше, ярмонки гуляню, которое без того было бы безмолвно и мертво» [13, с. 320]. Единство верховной власти, вельможного дворянства и простонародья было идеалом русских просветителей, мечтавших об укреплении национальных традиций России, поэтому данная мысль является сквозной в аллегорических программах Львова культурно-рекреационного характера.

Таким образом, 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. Сущность программ Львова связана со стремлением разработать иносказательный язык для современного ему русского искусства. Аллегорезы Львова, связанные с пластическими искусствами, запечатлели, как в определенной композиции тот или иной конкретный образ меняет свой смысл, «втягивая в себя лучи» предыдущих его акроаматических художественных использований, обретает содержательные параллели, насыщается аллюзиями и коннотациями в окружении других иносказательных фигур. В программах Львова, связанных с синтетическими, «игровыми» искусствами, зафиксировано и преобразование самого художественного контекста, вступающего с аллегорическим образом в иные, динамические, более глубокие и богатые по содержанию смысловые отношения. Практический смысл аллегорез Львова заключен в том, чтобы научить художников выражать общие, абстрактные и потому почти неизобразимые идеи (добро, силу, власть, справедливость, любовь) через мифологемы и аллегории, показывая их иносказательно, через изображения живых существ, животных или человеческих фигур с атрибутами, за которыми исторически закрепился символический смысл, доступный прочтению.

Аллегорезы Львова – богатый материал для составления словаря эмблематики, мифологии и аллегористики русского искусства конца XVIII в.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века» (проект № 10-04-93833к/К).

### Summary

*E.G. Milyugina. Allegorical Programs of N.A. Lvov: Literary Specificity and Genre Functions.*

Research of the allegorical program as a literary form on the material of N.A. Lvov's programs connected with different kinds of art allows revealing the essence of this genre and its function in Russian art and culture of 18th century. The classification of Lvov's allegorical programs is given for the first time.

**Key words:** 18th-century Russian literature and art, N.A. Lvov, allegorical program, synthesis of arts.

## Литература

1. *Данько Е.Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. – Сб. 2. – С. 166–247.
2. *Петрова Е.Н.* Иллюстрации к анакреонтике Державина // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. – М.: Наука, 1987. – С. 379–395.
3. Сочинения Г.Р. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. / Г.Р. Державин. – СПб.: Имп. АН, 1864–1883. – Т. 1. – 872 с.; Т. 6. – 935 с.; Т. 7. – 778 с.
4. *Будылина М.В., Брайцева О.И., Харламова А.М.* Архитектор Н.А. Львов. – М.: Госстройиздат, 1961. – 184 с.
5. *Никулина Н.И.* Николай Львов. – Л.: Лениздат, 1971. – 133 с.
6. *Глумов А.Н.* Н.А. Львов. – М.: Искусство, 1980. – 208 с.
7. *Марченко Н.А.* Аллегорические программы Львова (к постановке проблемы) // Гений вкуса: материалы междунар. научно-практ. конф., посв. творчеству Н.А. Львова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 288–293.
8. *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 8 т. – СПб.: Лита, 2000. – Т. 1. – 864 с.
9. *Бычков В.В.* Aesthetica Patrum: Эстетика Отцов Церкви. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
10. *Слюнькова И.Н.* Иосифовский собор в Могилеве // Гений вкуса: Материалы междунар. науч.-практ. конф., посв. творчеству Н.А. Львова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 36–48.
11. *Соколов Б.М.* «Правило из которого великия можно вывести красоты!»: Вновь найденный экземпляр «Теории садового искусства» К.К.Л. Хиришфельда с заметками и рисунками Н.А. Львова // Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники: Материалы XIII Царскосельской конф. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 2007. – С. 454–478.
12. *Ананьева А.В.* «Услада мысли и зренья»: Поэтическое описание Александровой дачи в контексте дискуссии о рациональном и сенсуальном восприятии пейзажного сада // Гений вкуса: Н.А. Львов. Материалы и исследования. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Сб. 3. – С. 299–319.
13. *Львов Н.А.* Избранные сочинения / Предисл. Д. С. Лихачева. Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. – Кёльн; Веймар; Вена: Бёлау; СПб.: Пушкинский Дом, РХГИ, Акрополь, 1994. – 422 с.
14. *Дмитриев Н.В.* Земляное строение в Приоратском парке в Гатчине // Строитель. – 1895. – № 24. – С. 6–8.
15. *Рязанцев И.В.* О тематике рельефов в залах зданий Сената в Петербурге и Москве // Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – XIX в. – Л.: Наука, 1989. – С. 20–30.
16. *Колотов М.Г., Ходаковский Е.В.* Дом Державиных (наб. реки Фонтанки) и декоративные рельефы в его парадных интерьерах // Петербургский Рериховский сборник. – СПб.: Рериховский центр СПбГУ; Вышний Волочек: Ирида-прос, 2008. – Вып. VI, ч. I. – С. 138–158.
17. [Амбодик Нестор]. Эмблемы и символы. – М.: Лабиринт, 1995. – 281 с.
18. *Левцкий Д.* Письмо // Собеседник любителей русского слова... – СПб., 1783. – Ч. 6. – С. 17–18.
19. *Строев Н.* Н.А. Львов // Русский биографический словарь. – СПб.: Имп. Русское историческое общество, 1914. – Т. Лабзина–Лященко. – С. 781–782.

20. *Львов Н.А.* Путевая тетрадь № 3 // Никитина А.Б. Архитектурное наследие Н.А. Львова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – С. 261–299.
21. *Рошет С.Н.* Антуан-Жан-Жак-Доминик Рашетт (1744–1809) // Петербургский Рериховский сборник. – СПб.: Рериховский центр СПбГУ; Вышний Волочек: Ирида-прос, 2008. – Вып. VI, ч. I. – С. 159–169.
22. *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: в 2 т. – СПб.: Тип. Имп. АН, 1895. – Т. 2. – Стлб. 449–1248.
23. *Китанина Т.А.* «Что в сей книге находится»: Рукописное собрание сочинений Н.А. Львова // Гений вкуса: Н.А. Львов. Материалы и исследования. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – Сб. 3. – С. 96–114.
24. *Милюгина Е.Г., Строганов М.В.* Гений вкуса: Н.А. Львов. Итоги и проблемы изучения. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. – 278 с.
25. *Львов Н.А.* Письмо к Н.П. Яхонтову от 10 сент. 1796 г. / Публ. Т.А. Китаниной // Гений вкуса: Н.А. Львов. Материалы и исследования. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – Сб. 4. – С. 215–217.

Поступила в редакцию  
17.03.09

---

**Милюгина Елена Георгиевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка с методикой начального обучения Тверского государственного университета.

E-mail: [p000997@tversu.ru](mailto:p000997@tversu.ru)