

Донецький національний університет імені Василя Стуса
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВОЛІК НАТАЛІЯ АНАТОЛІЇВНА

УДК 821.161.2-14.09:808(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДИНАМІКА ЖАНРІВ ЕЛЕГІЇ ТА УРОЧИСТОЇ ОДИ
В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ:
АСПЕКТ РИТОРИЧНОГО ДИСКУРСУ**

Спеціальність 10.01.02 – російська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

_____ Н.А. Волік

Науковий керівник: Зарва Вікторія Анатоліївна, доктор філологічних наук,
професор

КИЇВ – 2019

АНОТАЦІЯ

Волік Н.А. Динаміка жанрів елегії та урочистої оди в російській літературі XVIII століття: аспект риторичного дискурсу. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 «російська література». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню динаміки жанрів урочистої оди та елегії в російській літературі XVIII століття в аспекті риторичного дискурсу, що обумовлено специфікою історії російської літератури цього періоду: по-перше, в умовах рефлексивно-традиціоналістської епохи закладаються основи класичної літератури; по-друге, спостерігається динамічний розвиток культурно-естетичної парадигми (упродовж століття російська література опановує відразу декілька художніх методів та долає розрив із західноєвропейською літературою).

Вивчення жанрової динаміки ліричних творів російської літератури цього періоду знаходиться під безпосереднім впливом риторичного мистецтва, яке виконує функцію культурного коду епохи та вирізняється прескриптивним характером. Тенденційна специфіка поетичної творчості XVIII століття сприймається як естетичний канон, який втілюється в посібниках із написання ліричних віршів та визначає світосприйняття поета, його творчий метод, обумовлюють прагматику художніх текстів та, навіть, їхню дискурсивну спрямованість.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю аналізу динаміки ліричних жанрів урочистої оди та елегії крізь призму риторичного дискурсу. Використання риторико-дискурсивного підходу для вивчення інтенсивного розвитку ліричних жанрів демонструє новий риторичний погляд на

текстотворення поетичних зразків, що містять літературні рефлексії історичних подій XVIII століття, та передбачає порівняльно-текстологічний аналіз ліричних текстів із риторичними та поетичними трактатами XVIII століття, що, по-перше, надає можливість описати риторичні механізми жанроутворення та особливості поетичної стратегії в аспекті рецептивної прагматики; а, по-друге, підкреслює провідну роль риторики у стимулюванні пошуку нового елегійного та одичного жанрового змісту вже в літературі XIX – XX ст. через взаємодію художньої свідомості та жанрового мислення. Зосередженість саме на жанрах елегії та урочистої оди пояснюється, з одного боку, полярністю їхніх художніх модусів (елегійного та героїчного), а з іншого боку – їхньою приналежністю до парадигмального типу культури та наявністю комунікативної спрямованості, властивої ораторським жанрам. Тема дослідження містить дві частини: 1) поняття риторичного дискурсу як втілення комунікативної спрямованості літератури періоду риторичної епохи; 2) динаміка ліричних жанрів елегії та урочистої оди в російській літературі XVIII століття (на матеріалі творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, М. Карамзіна та Г. Державіна) як наслідування риторичної теорії в дискурсивній практиці або її послідовне порушення.

Мета дисертаційного дослідження – проаналізувати динаміку ліричних жанрів елегії та урочистої оди в аспекті риторичного дискурсу та їхню естетично-рецептивну прагматику в умовах історико-літературного процесу XVIII століття. Об'єктом дослідження виступають ліричні жанри (елегії, урочисті оди) Феофана Прокоповича, А. Кантеміра, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, М. Карамзіна, Г. Державіна; авторські трактати з риторики та поезики XVIII століття, що належать Феофану Прокоповичу, В. Тредіаковському, М. Ломоносову, А. Кантеміру, О. Сумарокову, Г. Державіну. Вибір літературних та теоретичних праць обумовлений риторичним характером та дискурсивною спрямованістю ліричної творчості цього періоду. Предмет дослідження –

художньо-прагматична динаміка ліричних жанрів (елегії та урочистої оди) в російській літературі XVIII століття в контексті риторичної теорії.

Перший розділ присвячений теоретичному обґрунтуванню та розгляду аспектів вивчення таких багатозначних культурних явищ, як «риторика» та «дискурс». Термін «риторика» характеризується, по-перше, як культурна епоха узагальнення та впорядкування дійсності, що втілилася в теоретичних посібниках, а по-друге, як комунікативна взаємодія письменника та читача. Визначено поняття «риторичного дискурсу» як «авторського тексту», що забезпечує спілкування автора з читачем у будь-якій формі (звернення, монологу, коментарів, післямови тощо), зафіксоване в тексті, створеному за певною риторичною моделлю; схарактеризовано сутність риторичного та дискурсивного видів аналізу.

Література класицизму в Росії розвивається під впливом «парадигмальної» культури та знаходить свою рефлексію в низці риторичних посібників, огляд яких представлений у цьому розділі. Найбільш відомими поетиками та риторичними посібниками XVIII століття можна назвати «Риторику» Макарія, «Науку проповідей» А. Білобоцького, «Риторику» С. Ліхуда, присвячену написанню панегіричних промов, декоративну «De arte rhetorica» та «De arte poetika» Феофана Прокоповича. Також «Новий та короткий спосіб до складання російських віршів із визначеннями до цього належних звань» В. Тредіаковського, в якому знайшла відбиток спроба реформувати систему віршування. «Риторика» М. Ломоносова та його численні філологічні дослідження, що констатують стилістичну реформу та реформу системи віршування як спосіб упорядкування дійсності за допомогою слова.

Запропонована характеристика стану сучасної генології. Процес жанроутворення та його подальших модифікації або трансформації визначається відповідно до жанрового канону. Визначене поняття «жанрового канону», що уособлює певну структурну модель художнього твору, за якою відбувається відтворення зразка заданого поетикою певної епохи. З'ясована канонічна сутність

урочистої оди та вільна жанрова форма елегії, яка дотримується закону, проте не має канону.

Другий розділ повністю присвячений історії динаміки жанру урочистої оди як втіленню риторичного дискурсу в умовах парадигмального типу мислення. Розглянуто риторичну модель урочистої оди як зразок наслідування панегіричного жанрового канону при композиційному порівнянні оди М. Ломоносова та диспозиції панегірика в «Риторичі» поета. Представлені різновиди одичного художнього дискурсу в їхньому історичному переосмисленні в теоретичних трактатах Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, Г. Державіна. Однією з провідних настанов, що вплинули як на розвиток красномовства, так і на виникнення деяких літературних жанрів, зокрема оди, була «Риторика» М. Ломоносова. Встановлено, що панегірична природа одичного жанру визначає її структуру, зміст, стиль, проте віршована форма є більш художньою, ліричною та емоційною, що й робить її привілейованим жанром.

Аналіз одичних творів Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова та О. Сумарокова свідчить про спільність їхніх жанрових характеристик: вони здебільшого написані в межах високого стилю; характеризуються композиційною клішованістю, адже в їхній основі знаходиться план панегірика; містять однакові одичні топоси та риторико-культурні коди; користуються загальними риторичними прийомами та стратегіями для реалізації головної прагматичної мети – сакралізації та зміцнення абсолютизму. З'ясовано, що шкільній оді А. Кантеміра, написаній з нагоди дня народження Анни Іоанівни, не притаманні панегірична диспозиція, традиційний набір одичних топосів, відповідна комунікативна стратегія, що свідчить про відсутність у гораціанській оді публічної орієнтованості та риторичної прагматики. Розвиток жанрового канону урочистої оди та його подальша модифікація в творчості Г. Державіна розкриті в аналізі прагматичного дискурсу та риторичної топіки текстів од Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова,

О. Сумарокова.

Третій розділ дослідження розглядає розвиток неканонічного жанру елегії в російській літературі XVIII століття в умовах риторичного типу культури, починаючи з творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського та закінчуючи руйнуванням традицій елегійного художнього модусу та ліричного дискурсу в поезії М. Карамзіна. У розділі представлена риторична типологія елегійного художнього модусу. З'ясовано, що елегійні твори Феофана Прокоповича та В. Тредіаковського демонструють реалізацію риторичних настанов, а також комунікативну спрямованість у межах риторичного дискурсу. Проаналізовано любовний ліричний дискурс (творчість В. Тредіаковського та О. Сумарокова), який характеризується різноманіттям елегійних топосів (любовна зрада, нещасна любов через смерть коханої, нерозділене кохання), а також зародженням і становленням «мови пристрасті», необхідної для вербалізації чуттєвості у російському поетичному просторі.

Тематико-видова жанрова класифікація елегії в творчості О. Сумарокова відбувається всупереч риторичним вимогам: злиття любовного, тренічного та морально-філософського різновидів, що привносить в елегійний модус елементи міркування та філософування. Ліричний дискурс елегій В. Тредіаковського та О. Сумарокова реалізується за допомогою ситуації спілкування, мета якого визначається залежно від особистих обставин героя (смерть коханої, зрада, нерозділене кохання), що передбачено певною специфікою любовних елегій. Аналіз творчості М. Карамзіна, який наближує елегійний модус до жанрових характеристик XIX століття, демонструє руйнування елегійного жанру епохи класицизму: тематичний синтез елегійних різновидів, відсутність стилістичних жанрових розмежувань, ідеологічна опозиція до класицизму, руйнування традиційного ліричного дискурсу.

Ключові слова: риторичний дискурс, риторичний код, риторичний топос, риторична парадигма, риторична модель, риторичне слово, жанровий канон, елегійний модус художності, урочиста ода, жанрова модифікація.

SUMMARY

Volik N.A. Dynamics of Genres of Elegy and Solemn Ode in the Russian literature of the 18th Century: the Aspect of Rhetorical Discourse. – A qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of candidate of Philological Sciences in specialty 10.01.02 «Russian literature». – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the study of the dynamics of the genres of solemn ode and elegy in the Russian literature of the 18th century in the aspect of rhetorical discourse. This research is due to the specifics of the history of Russian literature of this period. At first, in the reflective-traditionalist epoch lays the foundations of classical literature; secondly, there is a dynamic development of cultural and aesthetic paradigm (during the century Russian literature masters several artistic methods and bridging the gap with Western European literature).

The thesis of genre dynamics of lyrical works in the Russian literature of the 18th century is under the direct influence of rhetorical art, which serves as a cultural code of the epoch and is characterized by a prescriptive character. Tendentious specificity of poetic creativity of the 18th century is perceived as an aesthetic canon. The canon is embodied in the rhetorics and determines the perception of the poet, his creative method, the pragmatics of literary texts and even their discursive orientation.

The actuality of the thesis is due to the need to analyze the dynamics and relationship of textual and rhetorical strategies of lyrical genres of solemn ode and Elegy through the prism of rhetorical discourse. The use of the rhetorical-discursive approach for the study of the intensive development of lyrical genres demonstrates a new rhetorical view on the textual creation of poetic samples containing literary reflections of the historical events of the 18th century and provides a comparative textual analysis of lyrical texts with rhetorical and poetic treatises of the 18th century,

Firstly, it provides an opportunity to describe the rhetorical mechanisms of genre's creation and features of poetic strategy in the aspect of receptive pragmatics. Secondly, the rhetorical-discursive analysis emphasizes the leading role of rhetoric in facilitating the search for a new odic and elegiac genre content already in the literature of 19th – 20th centuries through the interaction of artistic consciousness and genre thinking. The focus on the genres of elegy and solemn ode is explained, on the one hand, by the polarity of their artistic modes (elegiac and heroic), and on the other hand – by their belonging to the paradigmatic type of culture and the presence of a communicative orientation peculiar to oratory genres. The research topic contains two parts: 1) the concept of rhetorical discourse as the embodiment of the communicative orientation of literature of the rhetorical era; 2) the dynamics of lyrical genres of elegy and solemn ode in the Russian literature of the 18th century (by the material of creativity of Theophanes Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Sumarokov, N. Karamzin and G. Derzhavin) as an imitation of rhetorical theory in discursive practice or its consistent violation.

The aim of the dissertation research is to analyze the dynamics of lyrical genres of elegy and solemn ode in the context of rhetorical discourse and its aesthetically receptive pragmatics in the conditions of historical and literary process of the 18th century. The object of the study are the lyrical genres (elegies, solemn odes) by Feofan Prokopovich, A. Kantemir, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Sumarokov, M. Karamzin, G. Derzhavin; the author's rhetorical and poetical treatises of the 18th century which belong to Theophanes Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Kantemir, A. Sumarokov, G. Derzhavin. The choice of literary and theoretical works is conditioned by the rhetorical character and discursive orientation of lyrical creativity of this period. The subject of the research is the artistic and pragmatic dynamics of lyrical genres (Elegy and solemn ode) in the Russian literature of the 18th century in the context of rhetorical theory.

The study consists of three sections. The first section is devoted to the theoretical justification and consideration of study's aspects such polysemous cultural terms as

«rhetoric» and «discourse». The term «rhetoric» is characterized, firstly, as a cultural era of generalization and ordering of reality embodied in theoretical manuals, and secondly, as a communicative interaction of the writer and the reader. The concept of «rhetorical discourse» is an «author's text», which provides communication between the author and the reader in any form (addresses, monologues, comments, afterword etc.), fixed in the text created by a certain rhetorical model. There is characterized the essence of rhetorical and discursive types of analysis in this study.

The Russian literature of Classicism develops under the influence of «paradigmatic» culture and finds its reflection in a number of rhetorical manuals, an overview of which is presented in this section. Among the most famous poetically and rhetorical benefits of the 18th century we can call «Rhetoric» by Makariy, «The Science of homilies» by A. Belobotsky, «Rhetoric» by S. Lihuda which is devoted to the writing panegyric speeches, decorative «De arte rhetorica» and «De arte poetika» by Feofan Prokopovich. Also «The new and short way to the compilation of Russian poems with definitions to this proper titles» by V. Trediakovsky, which founds the imprint of an attempt to reform the system of versification. «Rhetoric» of M. Lomonosov and his numerous philological studies ascertain stylistic reform and reform of the system of versification as a way of ordering reality with the help of the word.

It is offered the characteristic of the state of modern genology. The process of genre's formation and its further modification or transformation is determined in accordance with the genre canon. It is defined the concept of «genre canon» which is embodying a certain structural model of a work of art. According to this model the sample of a given by the poetics of a certain era is reproducing. There are clarified the canonical essence of the solemn ode and the free genre form of elegy in this thesis. Elegy complies with the law, but has no canon.

The second section is entirely devoted to the history of the dynamics of the solemn ode genre as the embodiment of rhetorical discourse in the context of the rhetorical type of culture. The rhetorical model of the solemn ode is a panegyric genre,

which has the same composition. The compositional comparison of the ode by M. Lomonosov and the eulogy's disposition from the «Rhetoric» of the poet proves this fact. Varieties of poetic art discourse in their historical reinvention are presented in the theoretical treatises of Feofan Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Sumarokov, G. Derzhavin. The «Rhetoric» by M. Lomonosov was one of the leading attitudes that influenced both the development of eloquence and the emergence of some literary genres, in particular the ode. It is established that the panegyric nature of the odic genre determines its structure, content, style, but the poetic form is more artistic, lyrical and emotional, which makes it a privileged genre.

Analysis of solemn odes by Feofan Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov and A. Sumarokov indicates their common genre characteristics: mainly they belong to high style; characterized by compositional similarity, because they have general disposition of the panegyric; contain the same odic toposes, rhetorical and cultural codes; using common rhetorical techniques and strategies to embody the main pragmatic purpose – sacralization and the strengthening of absolutism. It is fixed that the genre of school ode is written by A. Kantemir on the occasion to the birthday of Anna Ioanovna don't fit of the disposition of panegyric, has not traditional set of odic toposes and don't correspond to the communication strategy. Accordingly the solemn ode has not public orientation and rhetorical pragmatism. The development of the genre canon of the solemn ode and its further modification are revealed in the analysis of pragmatic discourse and rhetorical topic of the texts of ode Feofan Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Sumarokov.

The third section of the study examines the development of the non-canonical genre of elegy in the Russian literature of the 18th century in the context of the rhetorical type of culture. It is starting with the works of Feofan Prokopovich, V. Trediakovsky and is ending with the destruction of traditions of elegiac artistic mode and lyrical discourse in the poetry of M. Karamzin. The section presents the rhetorical typology of the elegiac artistic mode. It is found that the elegiac works of Feofan Prokopovich and V. Trediakovsky demonstrate the implementation of rhetorical

guidelines, as well as the communicative orientation within the rhetorical discourse. It is analyzed the love lyrical discourse in creativity of V. Trediakovsky and A. Sumarokov. Their poetry is characterized by a variety of elegiac toposes (love betrayal, unhappy love for the death of the beloved, unrequited love) and by emergence of the «language of passion», that is necessary for sensual verbalization in the modern Russian poetic space.

Thematic and species classification of the genre of the elegy in the works of A. Sumarokov contradicts to the rhetorical requirements: the fusion of love, funeral, moral and philosophical varieties, which adds to the elegiac mode of the elements of reasoning and philosophizing. The lyrical discourse of elegy by V. Trediakovsky and A. Sumarokov is realized with the help of the situation of communication. The purpose of this situation is determined by the personal circumstances of the hero (death of the beloved, treason, unrequited love). M. Karamzin brings the elegiac mode closer to the genre characteristics of the 19th century. Analysis of the works of M. Karamzin demonstrates the destruction of the elegiac genre of the classical era: thematic synthesis of elegiac varieties, the absence of stylistic genre distinctions, ideological opposition to classicism, the destruction of traditional lyrical discourse.

Key words: rhetorical discourse, rhetorical code, a rhetorical topos, rhetorical paradigm, the rhetorical model, the rhetorical word, genre canon, elegiac mode of artistry, a solemn ode, genre modification.

Список публікацій за темою дисертації:

1. Волик Н.А. Развитие жанра элегии в русской литературе XVIII века (на материале анализа элегий Феофана Прокоповича, В.К. Тредиаковского). Вісник Донецького національного університету. Донецьк: Дон НУ, 2008. Вип. 2. С. 23 – 27.
2. Волик Н.А. Язык любви в русской поэзии XVIII века (на материале элегической лирики А.П. Сумарокова). Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII, Ч. 4. С. 144 – 151.
3. Волик Н.А. Риторика и литература: аспекты взаимодействия. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». Луганськ: Видавництво державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. Вип. 9, ч. II. С. 160 – 166.
4. Волик Н.А. Торжественная ода М.В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторическими руководствами. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, 2016. Вип. 75. С. 164 – 168.
5. Волик Н.А. «Епиникион» Феофана Прокоповича как образец торжественной оды в русской литературе XVIII века. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Маріуполь: МДУ, 2017. Вип. 16. С. 7 – 13.
6. Волик Н.А. «Ода торжественная на сдачу города Гданска» В.К. Тредиаковского как воплощение риторико-культурного кода XVIII века. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: збірка наукових статей. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIV. С. 60 – 67.

Міжнародні публікації:

7. Волик Н.А. Модификация риторической модели жанра торжественной оды в поэзии Г.Р. Державина XVIII века. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe* (East European Science Journal). Варшава, 2017. № 8(24). С. 33 – 39.

Тези наукових доповідей

Результати дослідження було апробовано на таких наукових конференціях:

1. Участь у міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012 р.) з доповіддю на тему: «Мова кохання в російській поезії XVIII століття (на матеріалі елегійного лірики О.П. Сумарокова)».

2. Участь у міжнародній науково-практичній конференції «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 2017 р.) з доповіддю на тему: «Теоретичні трактати Феофана Прокоповича, В.К. Тредіаковського, М.В. Ломоносова, О.П. Сумарокова, Г.Р. Державіна про жанр російської оди».

3. Участь у міжнародній науковій конференції «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 2017 р.) з доповіддю на тему: «Сатиричний пафос як ознака жанрової модифікації од Г.Р. Державіна».

4. Участь у II Міжнародній науково-практичній конференції «Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи» (Маріуполь, 2018 р.) з доповіддю на тему: «Риторичний літературознавчий дискурс».

5. Участь у підсумкових науково-практичних конференціях викладачів Маріупольського державного університету (Маріуполь, 2008, 2015, 2017, 2018 рр.)

6. Участь у Міжнародній інтернет-конференції «Сучасні славістичні студії: основні напрями і перспективи досліджень» (Маріуполь, 15 – 26 травня 2018 р.).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ I. РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС У РОСІЙСЬКІЙ	
КЛАСИЦИСТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ XVIII СТОЛІТТЯ.....	
1.1. Риторика і дискурс: теоретико-методологічний аспект	24
1.2. Риторичний аспект класицизму в російській літературі XVIII століття... ..	35
1.3. Риторична модель та жанровий канон ліричних жанрів епохи рефлексивного традиціоналізму	51
Висновки до першого розділу.....	64
РОЗДІЛ II. ЖАНР УРОЧИСТОЇ ОДИ ЯК УТІЛЕННЯ РИТОРИЧНОГО	
ДИСКУРСУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ	
2.1. Риторичне переосмислення художнього дискурсу російської урочистої оди та риторична модель жанру.....	67
2.2. Комунікативно-прагматичні принципи панегірика в урочистій оді Феофана Прокоповича.....	84
2.3. Прагматичний дискурс урочистих од В. Тредіаковського як риторико- культурний код XVIII століття.....	95
2.4. Риторична топіка урочистих од М. Ломоносова та О. Сумарокова.....	107
2.5. Модифікація одичної моделі у творчості Г. Державіна.....	136
Висновки до другого розділу.....	156
РОЗДІЛ III. ДИНАМІКА НЕКАНОНІЧНОЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ЕЛЕГІЇ	
В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ	
3.1. Типологія елегійного художнього модусу в російських риториках і поетиках XVIII століття	158
3.2. Жанрова своєрідність елегій В. Тредіаковського та Феофана Прокоповича.....	168
3.3. Специфіка любовного елегійного дискурсу у творчості В. Тредіаковського та О. Сумарокова.....	176

3.4. Трансформація ліричного дискурсу та жанрової моделі елегії в творчості	
М. Карамзіна	186
Висновки до третього розділу.....	195
ВИСНОВКИ.....	198
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
ДОДАТОК 1.....	228

ВСТУП

XVIII століття – це один з визначних етапів в історії російської літератури, унікальність якого обумовлена наступними факторами: по-перше, у цей період закладаються основи класичної літератури; по-друге, спостерігається динамічний розвиток культурно-естетичної парадигми (упродовж століття російська література опановує відразу декілька художніх методів та долає розрив із західноєвропейською літературою). Письменники не тільки відтворюють та впроваджують класицистичні канони на російському літературному ґрунті у власній творчості, але й згодом відмовляються від своїх переконань заради стилістичної індивідуалізації літературних творів під егідою сентименталізму та передромантизму.

Ще у 1926 році Г. Гуковський обґрунтував велику популярність ліричних творів XVIII століття, складних для сприйняття, зазначивши, що «досить подолати перешкоду, яка здається на перших порах застарілою, для сучасного слуху навіть неповороткою мовою, щоб зрозуміти її життя та її життєздатність. Не тільки низка окремих особливостей, характерних для поетичного руху епохи Ломоносова, Сумарокова, Державіна, не тільки деякі пункти в загальному розумінні літературних фактів несподівано зближуються з аналогічними моментами сучасних нам художніх течій (немає потреби тим не менш обумовлювати своєрідність нашої епохи), але навіть загальний емоційний тон, пафос, властивий тій молодій, бадьорій епосі, – повинен радісно та бажано сприйматися сучасним читачем, який зумів збагнути цей пафос, зумів підійти до величезного ряду прекрасних творів, які залишило нам XVIII століття» [54, с. 38] (*переклад наш. – Н.В.*).

Дослідження жанрової динаміки ліричних творів російської літератури XVIII ст. знаходиться під безпосереднім впливом риторичного мистецтва як культурного коду епохи, що відрізняється прескриптивним характером. Творчість Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова,

М. Карамзіна та Г. Державіна уособлює процес виникнення та вдосконалення російської поезії XVIII століття, який передбачав наявність поетичної мови, реформування (з урахуванням ритмічних мовних особливостей) системи віршування, становлення жанрової системи з її теоретичним обґрунтуванням. Тенденційна специфіка поетичної творчості цього періоду сприймається як естетичний канон, який втілюється у посібниках з написання ліричних віршів та визначає світосприйняття поета, його творчий метод, обумовлюють прагматику художніх текстів та, навіть, їхню дискурсивну спрямованість.

На відміну від класичної риторики неориторика XX – XXI ст. змінює орієнтацію на дискурсивний аналіз комунікаційного аспекту ситуації спілкування (автор – твір – читач) та вирішення передусім дескриптивних завдань. Художні тексти певної епохи починають сприйматися з точки зору об'єктивної (історичної) реальності, що робить необхідним аналіз риторичного аспекту їхнього виробництва в ідейно-прагматичному контексті спілкування та відкриває «інтерсуб'єктивну реальність комунікаційної події як заданості, що маніфестується цим текстом» [192].

Актуальність теми. Жанри урочистої оди та елегії в російській літературі XVIII століття викликають постійний дослідницький інтерес, переважно сконцентований на жанровій еволюції та ідейно-стилістичній рефлексії. Актуальність наукового дослідження обумовлена необхідністю аналізу динаміки та зв'язку текстуальних і риторичних стратегій ліричних жанрів урочистої оди та елегії крізь призму риторичного дискурсу. Використання риторико-дискурсивного підходу для вивчення інтенсивного розвитку ліричних жанрів демонструє новий риторичний погляд на текстотворення поетичних зразків, що містять літературні рефлексії історичних подій XVIII століття, та передбачає порівняльно-текстологічний аналіз ліричних текстів із риторичними та поетичними трактатами XVIII століття, що, по-перше, надає можливість описати риторичні механізми жанроутворення та особливості поетичної стратегії в аспекті рецептивної прагматики; а, по-друге, підкреслює провідну роль риторики

у стимулюванні пошуку нового елегійного та одичного жанрового змісту вже в літературі XIX – XX ст. через взаємодію художньої свідомості та жанрового мислення. Зосередженість саме на жанрах елегії та урочистої оди пояснюється, з одного боку, полярністю їхніх художніх модусів (елегійного та героїки), а з іншого боку – їхньою приналежністю до парадигмального типу культури та наявністю комунікативної спрямованості, властивій ораторським жанрам.

Тема дослідження складається з двох частин: 1) поняття риторичного дискурсу як утілення комунікативної спрямованості літератури періоду риторичної епохи; 2) динаміка ліричних жанрів елегії та урочистої оди в російській літературі XVIII століття (на матеріалі творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, М. Карамзіна та Г. Державіна) як наслідування риторичної теорії у дискурсивній практиці або її послідовне порушення.

Мета та завдання дослідження. Метою дисертаційного дослідження є аналіз динаміки ліричних жанрів елегії та урочистої оди в аспекті риторичного дискурсу та їхньої естетично-рецептивної прагматики в умовах історико-літературного процесу XVIII століття.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання наступних **завдань**:

1) *визначити* багатозначні поняття «риторика» та «дискурс» для здійснення подальшого риторичного та дискурсивного аналізу комунікативної спрямованості російського ліричного дискурсу XVIII століття;

2) *описати* класицистичні рефлексії ліричних жанрів елегії та урочистої оди в російських риториках та поетиках XVIII століття;

3) *дослідити* комунікативну спрямованість та розвиток жанрової моделі елегії у творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, О. Сумарокова, М. Карамзіна під впливом риторичної культури XVIII століття;

4) *простежити* еволюцію риторичного в художніх елегійних та одичних текстах у російській літературі XVIII століття;

5) *проаналізувати* динаміку жанру урочистої оди у творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова та його модифікацію в поезії Г. Державіна в умовах риторичного типу свідомості XVIII століття.

Об'єктом дослідження виступають ліричні жанри (елегії, урочисті оди) Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, М. Карамзіна, Г. Державіна; авторські трактати з риторики та поетики XVIII століття належать Феофану Прокоповичу, В. Тредіаковському, М. Ломоносову, А. Кантеміру, О. Сумарокову, Г. Державіну. Вибір літературних і теоретичних праць обумовлений риторичним характером та дискурсивною спрямованістю ліричної творчості цього періоду.

Предметом дослідження виступає художньо-прагматична динаміка ліричних жанрів (елегії та урочистої оди) в російській літературі XVIII століття в контексті риторичної теорії. До предмету вивчення також слід віднести деякі теоретико-літературні та естетичні концепції, що охоплюють період від виникнення досліджуваних жанрів, а також сучасні категорії риторики та дискурсивної прагматики, адже вони значною мірою визначають хід дослідження.

Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці українських і зарубіжних учених із історії жанрів елегії (О. Ткаченко, Л. Фрізмана, К. Григоряна, О. Рогової, Г. Федотової та ін. та урочистої оди (Н. Алексєєвої, Г. Москвичової, Ю. Тинянова, О. Погосян, Д. Ларковича, Т. Абрамзон, К. Афанасьєвої та ін.), риторики (С. Аверінцева, М. Гаспарова, О. Михайлова, Т. Автухович, В. Котелевської, Л. Ассуірової, М. Шульженко, Л. Осадчої, Г. Анісімової, М. Макєєвої, М. Дедюкової, Е. Блека, Л. Біцера та ін.) та дискурсивної теорії (П. Серіо, Ц. Тодорова, О. Темнової, В. Фельдмана, Ю. Руднева та ін.), історії давніх поетик та риторик (Г. Сивоконя, В. Маслюка, В. Аннушкіна, В. Вомперського, О. Курилова, Д. Бялостоського), структурно-семіотичної естетики (Ю. Лотмана, М. Гаспарова, Р. Барта, Ж. Женетта), теорії

діалогічності та рецептивної естетики (М. Бахтіна, В. Ізера, П. Рікера), теорії літературних стилів класицизму та бароко (І. Заярної, Д. Чижевського, І. Сермана, Г. Москвичової, Г. Гуковського, Л. Сазонової та ін.). Використано дослідження філософів (Х. Гадамер, Г. Шпета), істориків-бібліографів (П. Пекарського, І. Чистовича). Важливим підґрунтям стали теоретичні розвідки з генології (Т. Бовсунівської, Н. Копистянської, В. Тюпи, Н. Тamarченка та ін.) та історії російської культури XVIII ст. (Ю. Лотмана, А. Панченка, В. Живова, Б. Успенського та ін.). Ураховано результати праць українських і зарубіжних дослідників із вивчення поетичної творчості Ф. Прокоповича (Л. Копаниці, Г. Гуковського, О. Погосян, О. Буранка та ін.), В. Тредіаковського (О. Курилова, Н. Алексєєвої, О. Погосян, В. Живова, Р. Лахманн, Л. Фрізмана та ін.), М. Ломоносова (Г. Гуковського, Л. Пумпянського, М. Гаспарова, Ю. Стенника, Н. Алексєєвої, О. Погосян, Т. Абрамзон, К. Афанасьєвої, М. Левітта та ін.), О. Сумарокова (Т. Абрамзон, Т. Бикової, К. Афанасьєвої, Н. Алексєєвої, Г. Гуковського, М. Гаспарова, Р. Лахманн, Л. Фрізмана, М. Левітта та ін.), М. Карамзіна (К. Григоряна, Ю. Лотмана, І. Александрової та ін.), Г. Державіна (К. Афанасьєвої, Н. Алексєєвої, Т. Абрамзон, С. Дубровіної, Д. Ларковича, Ю. Стенника, О. Пашкурова та ін.).

Методи дослідження. Методологія комплексного підходу у дослідженні динаміки жанрів елегії та урочистої оди у російській літературі XVIII століття передусім обумовлена специфікою теми, яка передбачає вивчення особливостей поетичних текстів не тільки в межах художньої літературної системи, але й у комплексі з прагматикою риторичного дискурсу. Літературним творам епохи класицизму притаманні не тільки структурність та ієрархічність, але й системна відкритість, що дозволяє вдатися до культурно-історичного та структурного методів, досліджуючи динаміку ліричних жанрів [65, с. 40 – 41].

Мета та завдання дослідження зумовили використання комплексного підходу, який складається з порівняльно-історичного, історико-літературного, культурно-історичного, герменевтичного, структурно-семіотичного методів, а

також містить риторико-рефлексивний та дискурсивний види аналізу. Прикладом використання комплексного підходу можна вважати роботу Т. Автухович «Риторика та російський роман XVIII століття. Взаємодія у початковий період формування жанру» [7], яка розкриває історію стосунків риторики та російського роману в епоху риторичної свідомості.

Базовими методами практичної частини нашого дослідження вважаємо: структурно-семіотичний метод (Ю. Лотман, М. Гаспаров, Ж. Женетт) та герменевтичний підхід (П. Рікер), які ґрунтуються на риторико-рефлексивному (М. Макєєва) та дискурсивному видах аналізу. Ліричні жанрові одиниці XVIII століття в контексті риторичної епохи засвідчують певний «естетичний код епохи», джерелами якого виступають риторичні посібники, що сприяють інтерпретації їхнього змісту [7, с. 23]. Літературний процес представлений трьома основними категоріями творчості: *риторичною парадигмою, риторичною моделлю та риторичним словом*, що передбачають, яку зображати дійсність, кому вона адресована та який стиль написання слід обирати [7].

Вивчення російської поезії XVIII століття в контексті епохи класицизму, батьківщиною якого є західноєвропейська цивілізація, та формування жанрових особливостей класицистичних ліричних жанрів на російському ґрунті неможливе без порівняльно-історичного методу. Це дослідження авторів «Історичної поетики» (П. Гринцера, С. Аверінцева, М. Гаспарова), роботи Г. Москвичової, Л. Пумпянського та інших.

Історико-літературний метод, що також базується на історичній поетиці, сприяв глибокому вивченню історії жанрів. Стосовно еволюції та історії ліричних жанрів велике значення для нас мають праці Л. Фрізмана та Н. Алексєєвої, присвячені елегії та урочистій оді.

Культурно-історичний підхід у дослідженні ліричних жанрів російської літератури XVIII століття обумовлений процесом сакралізації монархічної влади, який визначає прагматику художніх текстів та їхню дискурсивну спрямованість («Із історії російської культури» [69], [70]).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українській русистиці досліджено жанрову парадигму російської ліричної поезії XVIII століття та теоретичну авторефлексію літератури; виявлено комунікативну стратегію дискурсу елегій та урочистої оди Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, О. Сумарокова, М. Карамзіна, Г. Державіна, спрямовану на відповідну читацьку рецепцію в епоху риторичного типу культури; простежено динаміку жанру урочистої оди як риторичної жанрової моделі панегірика та хрії; здійснено цілісний аналіз топіки одичних і елегійних творів у російській літературі XVIII століття.

Практичне значення отриманих результатів. Результати, отримані під час дослідження, можуть бути використані при розробці навчальних курсів та спецкурсів з теорії та історії російської літератури, риторики, у практиці шкільного викладання.

Апробація результатів дисертації. Результати дослідження були апробовані на таких наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянськ, 2017 р.); II Міжнародна науково-практична конференція «Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи» (Маріуполь, 2018 р.); а також підсумкові науково-практичні конференції викладачів МДУ (Маріуполь, 2008, 2015, 2017, 2018 рр.).

Структура роботи визначається поставленими завданнями.

Перший розділ присвячений теоретичному обґрунтуванню та аспектам вивчення «риторичного дискурсу». Рефлексією літератури класицизму в Росії XVIII століття як «парадигмальної» культури є низка риторичних посібників. У першому розділі наданий огляд риторик та поетик цього періоду; простежується взаємодія риторики та лірики як літературного роду. Представлені сучасні теорії

жанроутворення та визначено поняття «жанрового канону» в опозиції канонічний жанр урочистої оди – неканонічна елегія.

Другий розділ дослідження повністю присвячений динаміці розвитку жанру урочистої оди як втілення риторичного дискурсу в умовах парадигмального типу мислення. Висвітлене риторичне переосмислення різновидів одичного художнього дискурсу в теоретичних трактатах Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова, Г. Державіна. Продемонстровано специфіку створення ліричних творів в умовах риторичної епохи за жанровою риторичною моделлю; проаналізовано прагматичний дискурс та риторичну топіку одичних текстів Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова та модифікацію жанру оди у творчості Г. Державіна.

Третій розділ розглядає динаміку неканонічного жанру елегії у російській літературі XVIII століття в умовах риторичного типу культури, починаючи з творчості Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського та закінчуючи руйнуванням жанрових традицій елегії та ліричного дискурсу в поезії М. Карамзіна. Представлені риторична типологія елегійного художнього модусу, риторико-дискурсивний аналіз любовних елегій у творчості В. Тредіаковського та О. Сумарокова.

У висновках підбиваються підсумки дослідження.

Додається список використаних джерел.

РОЗДІЛ І. РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС У РОСІЙСЬКІЙ КЛАСИЦИСТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1.1. Риторика і дискурс: теоретико-методологічний аспект

Історія риторики як науки починається приблизно у 5 ст. до н.е. та відрізняється досить суперечливим характером: «Історично риторика розвивалася у боротьбі протилежних уявлень про власні завдання та інструментарій. Численні риторичні трактати надають ряди опозицій, які не можна поєднати в єдину систему: докса (думка) – істина; маніпулювання – переконання; ймовірність – достовірність; норма – правило; прагматика – пізнання; наслідування – творчість (винахід); ремесло – мистецтво; діалог – монолог; насолода – повчання та ін.» [8, с. 6].

Специфіка розвитку літератури епохи рефлексивного традиціоналізму та художній процес у межах парадигмальної культури (творчість за зразком) потребують зосередження на дослідженні динаміки поетичних жанрів російської літератури XVIII століття в контексті риторичного дискурсу для аналізу відповідності дискурсивної прагматики літературних текстів зазначеного періоду змісту теоретичних риторик та поетик XVIII століття. Підґрунтям дослідження художніх поетичних текстів у аспекті комунікативного дискурсу (продуцент (автор) – реципієнт (читач)) або як реалізації впливу риторичних стратегій є наукові праці М. Бахтіна, О. Михайлова, М. Гаспарова, С. Аверінцева, В. Тюпи, Ю. Лотмана, М. Чернігівської, М. Шульженко, Є. Матвєєва, Л. Осадчої та інших учених. Проблемі жанрової еволюції в умовах епохи риторичної культури було присвячено працю Т. Автухович, у якій автор простежує становлення російської прози XVIII століття на прикладі жанру роману.

Аналіз динаміки ліричних жанрів у аспекті риторичного дискурсу передбачає взаємодію поетики та риторики. Поетику як «систему наукових понять», що вивчає літературну творчість та засоби художньої виразності, інколи

неможливо відокремити від риторики [141, с. 182]. Обидві науки досліджують однакові тропи та фігури, оскільки «обслуговують потреби творців текстів», тобто письменників або ораторів [206, с. 77]. О. Махов зауважує, що поетика підпорядковується риторичній дихотомії матерії та слова, яка визначає алгоритм поетичної творчості: спочатку на етапі винаходу (*inventio*) здійснюється пошук матерії (предмету), а потім на етапі виразу (*elocutio*) відбувається процес написання (добір слів). Також не можна ігнорувати класичні риторичні функції, проголошені в Середньовіччі: повчати (*docere*), тішити (*delectare*) та захоплювати (*movere*), які поєднують ораторське мистецтво та художню літературу [58, с. 37, 89]. Проте, на думку автора «Риторичного словника» Г. Хазагєрова, головною підставою для розрізнення поетики та риторики є «прагматика досліджуваних текстів» [206, с. 77]. На відміну від поетики, яка вивчає художні тексти, призначені для естетичної насолоди, провідною функцією риторики завжди було переконувати слухачів (*persuadere*).

Наше дослідження, спрямоване проаналізувати ефективність засобів художньої виразності, враховуючи їхню естетичну та логічну впливовість на аудиторію, відбувається на межі поетики та риторики, які в ході історичної жанрової еволюції довгий час функціонували відокремлено: поезія як творчий акт була підпорядкована поетиці, а прозаїчні жанри прагматичного походження – риториці.

М. Гаспаров вважає, що еволюція художньої літератури відокремлює поетику від риторики за родовим принципом, спираючись на наявність (поезія) – відсутність (ораторська проза) вимислу: «Поетика будувалася як описова наука, як посібник для розуміння; риторика – як наука нормативна, як посібник для писання» [47, с. 132], або протиставляє витoki поезії та прози як натхнення та ремесло, навіть визнаючи недоречність поетики як дисципліни, що систематизує поезію: «Поетична форма, здавалося, народжувалася сама по собі стосовно предмета натхнення» [Там само, с. 127]. Й. Ейгес наполягає на теоретично обґрунтованому змісті риторики: «Значення риторики для літератури ґрунтується

на тому, що риторика містила матеріал зі стилістики та граматики й тим самим ставала теорією прози, за яку визнавалася тривалий час. А потім багато чого з риторики перейшло й у теорію поезії» [218].

В. Виноградов диференціює поетику та риторику, враховуючи саме рецептивну прагматику художнього тексту: «Поетика та риторика встановлюють різні типи літературних структур та разом з тим розглядають різні форми буття одного й того ж літературного твору. Якщо поетика вивчає структуру літературного твору незважаючи на його тенденції «вселяти» й «переконувати», незалежно від його впливу на слухача й незалежно від форм, якими він, цей експресивний вплив, пов'язаний із «слухачем» та з особливим культурно-побутовим контекстом, здійснюється, то риторика насамперед досліджує в літературному творі форми його побудови за законами читача» [39, с. 115 – 116].

Г. Шпет, підкреслюючи відсутність у поезії рис прикладного мистецтва, стверджує: «Спрямованість художньої творчості на саму себе, а не на прагматичні цілі, тільки в тому й полягає, що вона незмінно має на увазі самі ці відносини, як свою внутрішню форму. Вони – справжній об'єкт та керівна ідея поетичної творчості» [215, с. 145]. На наш погляд, вище зазначена позиція відносно поетичної творчості суперечить переважно тенденційному характеру літературного процесу російської літератури XVIII століття, який знаходився під впливом риторики.

Поняття «риторичного дискурсу», в аспекті якого досліджується динаміка системи ліричних жанрів класицистичної літератури, потребує тлумачення та конкретизації. Також необхідно визначити основні напрямки розвитку наукової думки в галузях риторики та дискурсивної теорії.

Риторика як основна складова російської літератури XVIII століття – це спосіб узагальнення, впорядкування дійсності та дискурсивне мистецтво, окремі ліричні жанрові форми якого характеризуються комунікативною спрямованістю. Термін «риторика» гетерогенний: 1) наука про ораторське мистецтво та художню прозу загалом; 2) посібник із написання та оздоблення художніх творів; 3) тип

мислення або спосіб узагальнення дійсності; 4) «мистецтво дискурсу (на відміну від красномовства як мистецтва мови), спрямоване на переконання» [82, с. 496].

На початку ХХІ століття найбільш змістовна інтерпретація риторичної науки, що ґрунтується на численних дослідженнях минулих років, була запропонована В. Котелевською:

1) «Класична риторика», предметом якої є «практика аналізу та написання текстів різних жанрів», представлена у дослідженнях О. Михайлова.

2) «Риторика як історико-типологічна модель культури», що розглядає творчість у межах «риторичної культури» та володіє «настановою на «готове слово», оперує «загальними місцями» як засобом упорядкування та є метамовою (О. Михайлов, М. Гаспаров, С. Аверінцев та інші) [89, с. 29 – 30].

3) Риторика як «комунікативна взаємодія людей» або «загальна риторика» (В. Тюпа, Ю. Лотман, М. Бахтін) [127, с. 7].

В. Котелевська головною функцією риторичної моделі ХХ – ХХІ ст. вважає раціоналізацію творчого процесу: «творчий акт розглядається як свідоме моделювання певного комунікативного ефекту» [89, с. 33], що суперечить непрагматичній позиції Г. Шпета: «Практичні цілі мови, яка зосереджена на тому, щоб справляти враження, позбавляють її вільної словесної творчості; враження – тільки прагматичний засіб, тому практична мова риторики – це, на відміну від поезії, інша галузь» [215, с. 145].

Дискурсивна теорія, яка не втрачає своєї популярності вже протягом останніх п'ятдесяти років, відіграє вирішальну роль у ході нашого дослідження. Низка вчених розглядає дискурс як багатозначне поліфункціональне поняття (П. Серію, Т. Ван Дейк, М. Пешо, А. Греймас, Ц. Тодоров, Ю. Руднєв, В. Фельдман, О. Темнова, К. Шапинська та інші). Найчастіше під дискурсом (від франц. *discours* – промова) розуміють «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст, узятий в аспекті події» [18, с. 136].

Нашу увагу привертає дискурсивна природа ліричних художніх творів, що написані під безпосереднім впливом риторичної епохи та містять певні настанови, тобто спрямованих на те, щоб викликати різні емоції та почуття. Вибір аналізу риторичного типу дискурсу при дослідженні російської лірики XVIII століття аргументований не стільки його популярністю у сучасній філології, скільки спільною функціональною спрямованістю риторики та дискурсу: узагальнювати та впорядковувати. Російський культуролог О. Тараканова підкреслює визначальну специфіку дискурсу сучасної культури: «У загальному сенсі дискурс – це конституюючий принцип, що виконує процедуру впорядкування реальності. При цьому це рух по колу: дискурс конституює реальність, а реальні умови конституюють його. Повідомлення, які постулюються за допомогою дискурсивних практик, вдягаються у форму текстів та підпорядковуються відповідним законам формування та передачі» [180, с. 177].

У сучасній філології риторичний дискурс досліджується як ситуація спілкування, висловлювання (Л. Чикилева, А. Воробьова) та як текст, що поєднує інтертексти різної спрямованості (В. Фельдман, А. Голоднов). Так, на думку Л. Чикилевої, основними рисами риторичного дискурсу є комунікативність явища, перебіг спілкування в реальному часі, наявність переліку стратегій, обумовлених історичними, екстралінгвістичними та соціокультурними факторами [211, с. 15]. Натомість В. Фельдман вважає, що риторичний дискурс – це «авторський текст», який дає письменникові змогу спілкуватися з читачем, та зауважує, що «риторичний дискурс – це нехудожній текст або єдність низки інтертекстів, зашифрованих за допомогою різних кодів, які не підлягають перекладу» [202, с. 92]. До того ж риторичний дискурс присутній у художньому тексті в різних формах (звернення до читача, опис для читацької оцінки, монолог, авторські коментарі, післямова тощо), що надає змогу замаскувати автора-ритора [Там само, с. 92]. На думку В. Фельдмана, риторичний дискурс переважно зустрічається в реалістичних текстах та свідчить про те, що вони

містять настанову переконувати, викликати певні емоції, впливати на свідомість. Проте поетична мова, насичена тропами, лише іноді втілює в собі риторичний дискурс, тому що, «набуваючи риторичних ознак», вона лише додає до мети повідомлення емоційно-естетичного забарвлення [Там само, с. 93].

Дослідження в контексті риторичного дискурсу ліричних текстів, створених у рефлексивно-традиціоналістську епоху, з одного боку, орієнтованих на інтертекстуальні запозичення з античної літератури, а з іншого боку, спрямованих на формування відповідного читацького сприйняття тексту, передбачає наявність у літературному творі сукупності текстів або сфер різних типів, поєднаних спільною авторською стратегією, тобто «риторичний метадискурс» [52]. Наприклад, жанр урочистої оди містить наступні комунікативні сфери: диспозицію ораторської промови, перелік хвалебних характеристик, відповідний «літературний наратив» [12, с. 164].

Не менш важливою, на наш погляд, є необхідність визначити близькоспоріднену, а іноді, навіть взаємозамінну сутність риторичного та художнього дискурсів, тому що ми маємо справу з художніми дискурсами риторичного походження. Так, А. Гафарова зауважує, що художній дискурс – це «соціокультурна взаємодія між письменником та читачем, що залучає у свою сферу культурні, естетичні, соціальні цінності, енциклопедичні знання, знання про світ та ставлення до дійсності, систему переконань, уявлень, вірувань, почуттів та являє собою спробу змінити духовний простір людини, викликати у нього певну емоційну реакцію» [50]. Риторичний дискурс є ознакою комунікативної спрямованості тексту, позиціонує його як закодоване повідомлення, послання, насичене стежками та націлене вплинути, натомість, художній дискурс – це безпосередній зміст цього повідомлення. Отже, художній дискурс визначає смислову наповненість тексту, а риторичний – спосіб створення тексту та його інтерпретації.

З. Асратян твердить, що художній дискурс має вигаданий характер, який майже не відповідає об'єктивній реальності, оскільки «зображуваний світ

співвідноситься з дійсністю опосередковано, заломлюється через індивідуально-авторське сприйняття, перетворюється відповідно до інтенції автора...» [19, с. 31]. Поет створює уявну картину світу, яку читач доповнює в процесі знайомства з текстом, отже, безпосередня практика художнього дискурсу реалізується «в процесі взаємодії картини світу адресата з картиною світу адресанта» [Там само]. Результатом повноцінної комунікативної діяльності в межах художнього дискурсу є художній текст, а спільна картина світу автора та читача – дискурс.

Низка вчених пропонує використовувати поняття «літературознавчий дискурс», що безпосередньо характеризує процес створення та сприйняття текстів, визначає «зміну та мотивацію сюжетів, мотивів, жанрів тощо» [182, с. 28]. На думку О. Темної, літературознавчий дискурс – це «процесуальне, динамічне явище, за допомогою якого здійснюється процес синхронізованого народження тексту та його сприйняття, тому має безпосередній вплив на розумові процеси, постійно змінюючи та оновлюючи вже наявну базу ментальних репрезентацій» [Там само, с. 30]. Н. Кенжегараєв акцентує рецептивний аспект літературознавчого дискурсу: «Літературознавчий дискурс – це семіотичний шар, ідеологічні, концептуальні, філософські, естетичні значення тексту, які передаються за допомогою слів та словосполучень» [78, с. 229]. Ю. Руднєв характеризує літературознавчий дискурс у аспекті цілісного тексту, враховуючи системну взаємодію текстотворення та текстосприйняття: «Дискурс – такий вимір тексту, що представлений як ланцюг/комплекс висловлювань (тобто як процес та результат мовленнєвого (комунікативного) акту), який передбачає всередині себе синтагматичні та парадигматичні відносини між формальними елементами, які утворюють систему, та виявляє прагматичні ідеологічні установки суб'єкта висловлювання, що обмежують потенційну невичерпність значень тексту» [154]. Зокрема, текстовимірне визначення дискурсу є рефлексією на вислів Ц. Тодорова: «...кожен тип дискурсу, своєю

чергою, визначається набором правил, застосування яких він вимагає» [185, с. 369].

Зважаючи на специфіку теми нашої роботи, варто зауважити, що вивчення динаміки ліричних жанрів передусім передбачає дослідження специфіки та прагматики риторичного дискурсу жанрів елегії та урочистої оди в російській літературі XVIII століття, спрямованого на впорядкування дійсності через вплив на емоційний стан адресату. Отже, риторичний дискурс передбачає ситуацію спілкування продуцента (адресанта) з реципієнтом (адресатом), зафіксовану в поетичному тексті, який створено відповідно до риторичної жанрової моделі або в якості неканонічного жанру.

Наша робота містить приклади дискурсивного аналізу російських поетичних текстів XVIII століття крізь призму риторичної думки за методологією Н. Кенжегараєва, О. Муратової. Вважаємо за необхідне визначити специфіку такого аналізу, спираючись на сучасні дослідження. Н. Кенжегараєв перелічує наступні компетенції дискурсивного аналізу щодо художнього тексту як «літературознавчої сировини»: «...ідентифікація цієї сировини, визначення її складу та способу створення, якості, сутності, мети, змісту, а також аналізування, оцінювання, розуміння, тлумачення цієї сировини...» [78, с. 231]. Зокрема, дослідник позитивно оцінює традиційну практику аналізу літературних текстів, яка увійшла до області дискурсивної поетики, новаторської та перспективної методології дослідження художнього світу твору.

Специфіка дискурсивного аналізу поетичних текстів, на думку О. Муратової, визначається вмістом екстралінгвістичної інформації, необхідної для повноцінного розуміння тексту, але не завжди в ньому присутньої:

1) Сприйняття та інтерпретація дискурсу «може визначатися етнічними та лінгвокультурними лакунами, оскільки людині притаманна етнічна та культурна ідентифікація. В етнічній ідентифікації важливі історичні, культурні, економічні та інші фактори» [124, с. 75].

2) Неможливість здійснювати аналіз поетичних творів відсторонено від

автора (злиття ліричного тексту та «авторських інтенцій») [Там само, с. 76].

3) Можливість переосмислення тексту з урахуванням сучасності: «дискурсивний аналіз досліджує й такий зміст тексту, який може бути зрозумілий «із глибини майбутніх століть», зрозумілий читачам, відокремленим значною часовою дистанцією від автора та його епохи» [Там само, с. 77].

Риторика як спосіб узагальнення та упорядкування дійсності пропонує власну методологію, обумовлену інструментарієм та риторичними правилами, описаними та представленими в посібниках з красномовства. Вважаємо за необхідне проаналізувати в поетичних творах XVIII століття, спираючись на риторичні посібники, наявність та специфіку основних риторичних категорій та параметрів (етосу, пафосу, логосу, топосів, риторичних стратегій), які гарантують ефективну реалізацію прагматики дискурсу. Звернімося до визначень та класифікацій вищезазначених понять докладніше.

М. Макєєва пропонує риторико-рефлексивний метод аналізу художнього тексту, який передбачає дослідження впливу риторичних настанов тексту на його подальшу інтерпретацію. Звертаючись до центральних риторичних понять (етосу, логосу та пафосу), дослідниця формулює риторичний інструментарій, що відіграє важливу практичну роль у галузі літературознавства: риторика художнього тексту, риторичний ідеал, риторична ситуація, риторичний акт, точка риторичного посилення, маркер риторичної ситуації [111]. На думку М. Макєєвої, риторичним є текст, що містить у собі спонукання «читача до осмислення нового досвіду та переосмислення власного» [Там само]. У процесі створення (риторичного акту) тексту в дусі сучасного риторичного ідеалу (стилю) автор стимулює читача до пізнання або переосмислення, моделює певну риторичну ситуацію шляхом створення в тексті «конфігурації точок риторичного посилення», яка й активізує в реципієнта потребу усвідомити. Зокрема, дослідниця виділяє наступні параметри адекватної інтерпретації тексту: жанр, риторична композиція, художні засоби, авторська позиція, смислова мозаїка тексту, художня ідея твору [Там само].

Літературознавці ХХ століття зацікавилися «комунікативною функцією художнього тексту», тобто системою «автор – твір – читач», у межах якої творчий процес – це «реалізація враження автора від усвідомленої ним істини» [216, с. 327 – 328]. На думку М. Шульженко, текст художнього твору досліджується під кутом риторичного розуміння, що дозволяє провести об'єктивний аналіз «риторики художнього тексту», охарактеризувати «риторичний ідеал» та розшифрувати посилання продуцента (автора) реципієнту (читачеві). При цьому «риторику художнього тексту можна визначити як смислову насиченість та спрямованість до онтологічної конструкції реципієнта, спрямованість тексту до істини, добра й краси...» [Там само, с. 328]. Риторичний ідеал – це «система історично склавшихся вимог (передусім стилістичних), що пред'являються до риторичної культури» [206, с. 40]. Він містить набір критеріїв для оцінки художності тексту відповідно до його належності певній культурно-історичній епосі. Вочевидь, що авторський вибір художніх поетичних та образних засобів обумовлений потенційною здатністю реципієнта на рефлексію та відрізняється характерною ідейно-тематичною специфікою. Відомо, що риторичні ідеали поезії XVIII та XIX століть значно відрізняються через неприйняття останнім риторичної нормативності та спрямованості на відтворення суперечностей внутрішнього світу людини.

Новий підхід до риторичної думки античності: розглядати художні тексти в якості «комунікативної події» в межах «класичної риторичної моделі комунікації» – пропонує Г. Анісімова, яка стверджує, що «знання, коріння яких йдуть ще з античності, вимагають нової інтерпретації, а категорії риторичного знання – переосмислення» [13, с. 56]. Як акт спілкування автора з читачем художній текст – це різновид мовного жанру, який, за М. Бахтіним, «однаково визначається специфікою цієї сфери спілкування» [23, с. 159]. Отже, риторична модель спілкування відбивається на жанровій характеристиці твору та традиційно містить три основні складові: *оратора*, *предмет*, про який він говорить, та *особу*, до якої він звертається [16, с. 8]. На думку В. Тюпи, кожен з

трьох аспектів комунікативної події характеризується відповідними риторичними компетенціями комунікативного дискурсу: референтною (ейдос), креативною (логос) та рецептивною (етос), які містять образ риторичної картину світу (*предмет* – ейдос), утілений у словесній формі (*оратор* – логос) згідно з компетенцією адресату (*особа* – етос) [192]. Отож Г. Анісімова вважає, що створення тексту в процесі комунікативної події відбувається під впливом «комунікативної стратегії», яку можна інтерпретувати «як механізм народження тексту, що володіє властивостями самоорганізації», та категорії топосів «як структурно-змістової моделі породження висловлювання» [13, с. 58 – 59].

У сучасній риторичній категорії топосів, або класифікація «загальних місць», на переконання Л. Ассуірової, змінює свою функціональність: «...топоси як джерела винаходу (докази) відходять на задній план, та починає формуватися одне значення терміна «загальні місця» (загальновідомі істини)» [20, с. 13]. На етапі виробництва тексту (інвенції) виділяється три категоріальні різновиди топосів, які співвідносяться з компонентами певної мовленнєвої ситуації: «топоси (або загальні місця) як структурно-сміслові моделі, що дозволяють розвивати думку (рід-вид, причина-наслідок і т. інше)» – логос; «топоси (або загальні місця) як загальноновизнані моральні цінності (любов, доброта, мир, ніжність, правосуддя тощо)» – етос; «топоси (або загальні місця) як тематичні фрагменти, складові певного жанру (згадка про мужність у епідейктичній промові, про наuczання у Житті і т. д.)» – пафос [Там само, с. 14 – 15].

Риторичні стратегії – це «різні мовні способи впливу тексту на читача (слухача)» [119, с. 13]. Звернімо увагу на дослідження М. Дедюкової, яка конкретизує та виділяє низку практичних прийомів сучасних риторичних стратегій у сфері публіцистики: застосування риторичних фігур; використання креативно-риторичних стратегій (ідіоматичних виразів); застосування аргументів, деталізації та цитації; використання «риторики емоцій» [56, с. 126]. Неодмінна публіцистична спрямованість ораторських жанрів, до яких наближується жанр урочистої оди, дозволяє при аналізі поетичних текстів

досліджувати наявність певних риторичних стратегій.

Вибір аспекту риторичного дискурсу для проведення нашого дослідження перш за все визначається функціональною близькістю риторики та дискурсу, що характеризуються комунікативною спрямованістю. Прагматична функція риторики у процесі аналізу «побудови» та «сприйняття» сенсу художніх творів, її здатність характеризувати процес створення тексту та інтерпретувати його, виступаючи інструментом тлумачення в епоху традиціоналізму та канонічних жанрів, робить риторичну незамінною в сучасному філологічному просторі.

Методологічна основа нашого дослідження щодо розвитку жанрової системи російської поезії XVIII століття крізь призму риторичного дискурсу обумовлена, з одного боку, узагальнюючою функцією риторичного типу свідомості (С. Аверінцев, М. Гаспаров, О. Михайлов), а з іншого боку, комунікативною функцією риторичного дискурсу (М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Тюпа, В. Фельдман, Ю. Руднєв), а також практикою дискурсивного аналізу поетичних текстів, який у нашій роботі акцентований на риторичності художнього тексту, на комунікативній стратегії створення тексту, категорії топосів, риторичних кодах тощо (Л. Ассуірова, М. Макєєва, Г. Анісімова, М. Шульженко, О. Муратова).

1.2. Риторичний аспект класицизму в російській літературі XVIII століття

Початок XVIII століття в історії російської культури дослідники традиційно пов'язують із петровськими реформами, які перш за все були спрямовані на те, щоб сколихнути національну, естетичну, історичну самосвідомість та вивести Росію на новий рівень, зробити її європейською країною. На шляху до естетичного самовдосконалення література як словесне мистецтво відігравала не останню роль: віддзеркалюючи зміни в культурному та громадському житті, вона набула статусу неодмінної частини придворного етикету.

Дослідження поетичної творчості XVIII століття крізь призму риторичного дискурсу вважаємо проекцією структурно-семіотичних розвідок Б. Успенського, В. Живова, О. Панченка, Ю. Лотмана та ін. щодо діяльності Петра I та його культурних перетворень, які запропонували розглядати хід історії як акт комунікації реформатора із суспільством, або дискурсивний процес, що втілювався в словесному мистецтві та був регламентований риторикою. Б. Успенський з цього приводу писав: «У семіотичній перспективі історичний процес може бути представлений як процес комунікації, при якому постійно надходить нова інформація, що обумовлює ту чи іншу реакцію з боку громадського адресата (соціуму). В якості коду виступає при цьому певна мова <...>, що визначає сприйняття тих чи інших фактів, як реальних, так і потенційно можливих, у відповідному історико-культурному контексті» [198, с. 519].

Російська література XVIII століття через відсутність у неї власного великого минулого літератури Античності була здебільшого орієнтована на культурну спадщину західноєвропейської цивілізації. Рефлексивно-традиціоналістській стадії культурного розвитку в Росії передувало створення підґрунтя для майбутньої жанрової системи, реформування мови художньої літератури, яка була збагачена старослов'янізмами та значною мірою відрізнялася від мови звичайного спілкування. На початку XVIII століття перед вченими та письменниками виникла проблема створення «нової» у жанровому, стилістичному та тематичному відношенні літератури, що здавалося майже фантастичним через відсутність нормативного фундаменту літератури. Отже, російська культура опинилася на етапі наслідування теорії давньогрецьких та європейських поетик та риторик, утворення теоретичних систем, у межах яких повинні були створюватися художні тексти.

Головною характеристикою російської культурної дійсності цього періоду була гетерогенність, яка втілювалася в існуванні трьох художніх напрямів: класицизму, бароко та сентименталізму. Літературознавці XX – XXI ст. до сьогодні однозначно не встановили: бароко чи класицизм визначав специфіку

літературної та теоретичної творчості російських письменників та поетів XVIII століття. Оскільки наше дослідження не має на меті з'ясувати, якому саме стилю належала провідна роль у становленні ліричної жанрової системи та в аспекті барокової чи класицистичної риторики відбувалася її жанрова динаміка, вважаємо за необхідне тільки окреслити наукові розвідки щодо основних напрямків розвитку двох конкуруючих естетичних стилів у російській літературі цього періоду.

Одним з найвідоміших прихильників російського бароко слід назвати Д. Чижевського, який визнавав його пріоритетність та оцінював цей стиль як «складне явище», датоване приблизно 1650 – 1750 рр. [210]. Дослідник засвідчував, що літературна спадщина цього напрямку завдяки петровським реформам мала два періоди: барокова література XVII століття – це тексти релігійного змісту, так звана новелістика та барокова література XVIII століття – нова «висока література» світського характеру, представниками якої були А. Кантемір, В. Тредіаковський, М. Ломоносов [Там само]. На думку Л. Сазонової, період існування та розвитку слов'янського бароко – ранній Новий час – був пов'язаний із зміною статусу Московської держави на Російську імперію, що сприяло європеїзації російської культури [158, с. 42]. І. Заярна проголошує «континуальність бароко в російській поезії» майже всього XVIII століття (від С. Полоцького до Г. Державіна) та виокремлює такі характеристики барочного стилю: «...просвітницьке значення та особливий статус через відсутність ренесансної стадії в російському культурному русі (Д. Лихачов); «помірний» характер бароко в Росії (Д. Лихачов, А. Панченко); запозичене походження цього явища» [63, с. 5 – 6].

Класицистичний характер літератури обстоював Г. Гуковський, який зазначав, що «художнє мислення середини XVIII століття було мисленням класифікаційними», оскільки саме «жанр і був справжнім носієм літературного твору; віднесення до жанру було фактом першої локалізації у його мистецькому становленні» [55, с. 277 – 278]. На думку Л. Пумпянського, російська література

як класицистична «відбулася через рецепцію античності; найближча до неї у цьому сенсі паралель – французька та новонімецька література», а її головною рисою була «формальна рецептивність» [145, с. 30 – 31]. О. Лебедева акцентує увагу на прагматичному аспекті класицизму, що визначає письменника та його твори як «інструмент прямого соціального впливу», дискурсивну практику, яка була спрямована на «вдосконалення та виправлення людської моральності та приведення до розумної ідеальної норми законів державного устрою» [97, с. 13].

В аспекті дослідження давньоукраїнських поетик Г. Сивокінь визнавав неоднорідну стильову природу теоретичних трактатів та зауважував, що «питання про «характер», а точніше – про загальний стиль, бароковий чи класицистичний, так чи інакше спливає в усіх дослідженнях давніх наших поетик, а позиції науковців, мабуть, порівну діляться між тим і іншим, між бароко і класицизмом, а ще – псевдокласицизмом та «шкільною класицистичною поетикою» [164, с. 14]. Ю. Лотман писав: «Література XVIII ст. постає перед нами як виключно строката, поглинаюча різноманітні впливи, пересічена численними ідейно-художніми кордонами та вируюча конкурентними зіткненнями груп, жанрів, концепцій у боротьбі за домінантне місце в національній культурі» [70, с. 142]. Він підкреслив діалектизм естетики досліджуваної епохи: «Наявність у культурі різних художніх «мов» робить можливим розподіл функцій. Так, внутрішня суперечливість художнього світу бароко дозволяє йому відігравати роль динамічного, дестабілізуючого початку. Класицизм привласнює собі функцію стабілізатора» [Там само, с. 147 – 148]. Отже, проблема «правомірності терміну «російський класицизм», яка з'явилася в радянському літературознавстві ще в 60-ті роки XX століття (П. Берков), внутрішньо була переорієнтована: класицизм у російській літературі – історико-культурологічне явище, яке розглядається в системі літературних напрямків та епох як теорія та практика в їхній взаємодії. На наш погляд, цілком логічно розглядати жанрово-стилістичне становлення та динаміку російської поезії, спираючись саме на класицистичні канони, що існували на російсько-

європейському риторичному літературному просторі XVIII століття (Г. Гуковський, Л. Пумпянський, Ю. Лотман, О. Лебедева та ін.).

Перша половина XVIII століття в історії російської літератури та культури проходить, на думку Т. Автухович, під знаком «риторичного буму», що свідчить про становлення нового типу художнього мислення – «риторичного» в умовах «парадигмальної культури» [7, с. 16]. Саме відсутність у російському культурному минулому традиційних для Західної Європи підстав призводить до виникнення в Росії зразкової культури. «Риторичний тип мислення» набув поширення насамперед з причини масової популярності риторики як науки, що стає обов'язковою, престижною та навіть елітарною. Уміння красиво та правильно висловлювати свої думки стає синонімом освіченості. М. Ломоносов у листі «Про нинішній стан словесних наук у Росії» писав: «Коль полезно человеческому обществу в словесных науках упражнение, о том свидетельствуют древние и нынешние просвещенные народы» [105, т. 7, с. 581]. Недаремно відомі вчені XVIII століття приділяли особливу увагу риторичі та складали власні посібники з красномовства (Феофан Прокопович, М. Ломоносов, В. Тредіаковський та інші).

Т. Автухович, порівнюючи риторики XVII та XVIII століть, засвідчує, що в XVII столітті трактати з красномовства переважно приділяли увагу елокуції, тобто процесу написання промови. У XVIII ст. риторична концепція набула нового змісту, коли риторика – це «засіб «упорядкування» дійсності на рівні нового світського, раціоналістичного світобачення», а риторичні посібники – «автоопис культури, дзеркало, яке зафіксувало спосіб світобачення людей XVIII ст., їхню концепцію всесвіту» [7, с. 27]. Дослідниця вважає, що за допомогою риторичних посібників «...у масовій свідомості затверджується думка про необхідність свідомого ставлення до мистецтва слова, виховується рефлексивна, оціночна позиція щодо творів словесної творчості» [Там само, с. 19]. Риторичні трактати, що з'явилися на стадії класицизму, втілюють у собі «естетичний код епохи», який передбачає раціональну творчість та дотримання

правил літературного етикету [Там само, с. 23]. Отож риторичні трактати та поетики демонструють результат переосмислення та усвідомлення історико-культурної дійсності, тобто рефлексію суворих класицистичних норм та законів, відповідно до яких регламентується вибір жанру, стилю, мови спілкування в аспекті комунікації поета з читачем.

Дослідженню найбільш видатних риторик та поетик XVIII століття присвячена праця О. Курилова «Літературознавство в Росії XVIII століття». Автор акцентує увагу на проблемі лінгвістичного характеру – білінгвізмі поетик та риторик, які створювалися російською та латинською мовами та підлягали перекладу на російську, а також на відокремленні теоретико-літературного вчення про роди та жанри від загальноестетичного стилістичного вчення. Ю. Лотман пов'язує специфіку розвитку риторичного мистецтва з її структурною дуальністю: «Основні культурні цінності (ідеологічні, політичні, релігійні) в системі російського середньовіччя розташовуються у дво полюсному ціннісному полі, розділеному різкою рисою та позбавленому нейтральної аксіологічної зони» [106, с. 4].

Р. Лахманн зауважує, що описовий та нормативний характер риторики наближує її до граматики. Поетики та риторики пліч-о-пліч існували з часів античності та відтворювали нормативний симбіоз, який забезпечував комунікацію. У XVIII столітті питання співвідношення поетики із риторикою як двох «нормативних інстанцій» видається вже не таким однозначним: риторика вимагає дотримання правил, а поетика, навпаки, наполягає на їхній зміні або невиконанні [96, с. 17]. Йдеться про прихід епохи оригінальності, звільнення від правил та відмову від риторичних підручників. «Риторика зводиться виключно до риторичного або «риторизму», до схематичного вживання мовних стратегій, які служать виключно цілям (негативно оцінюваного) впливу на слухача» [Там само, с. 19].

Риторики на теренах середньовічних московських земель спочатку існували у вигляді урочистих слів, проповідей та інших ораторських жанрів,

спрямованих художньо (вишукано алегорично) тлумачити біблійні тексти та демонструвати зразки церковного красномовства. Безпосередньо тексти з риторики з'явилися на початку XVII століття («Риторика» (1617 – 1619) Макарія, «Наука проповідей» (1690-ті) А. Білобоцького, «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» (1672) Миколи Спафарія). Найчастіше вони створювалися на основі перекладних європейських риторик та доповнювалися російськомовними прикладами. Риторика такого типу мали переважно комунікативну спрямованість, тобто навчали правильно, красиво та переконливо говорити.

«Риторика» Макарія – переклад риторики П. Меланхтона – складалася з двох книг: «Про винахід справ» (*inventio*) та «Про прикрашання слова» (*elocutio*). Саме значення поняття «риторика» автор розглядав, з одного боку, як науку про красномовство, а з іншого боку – як мистецтво оволодіння їм. Отже, риторика була зведенням правил та прийомів красномовства. Макарій, як і Аристотель, виділяє три стилі мовлення: високий, спокійний та лагідний. А потім надає його композиційну послідовність, що складається з шести частин: передмови (*exordium*), викладу (*narratio*), пропозиції (*propositio*), зміцнення (*confirmatio*), розв'язання (*argumentatio*), проголошення (*peroratio*). Р. Лахманн зауважує, що цей підручник Макарія «не пропонує жодних висновків щодо «поетичної» текстової практики, які можна було б застосувати. Комунікативна ситуація, в якій домінують судова мова або мова, підпорядкована аргументації, постає в якості орієнтиру цієї риторики» [96, с. 80].

«Риторика» або «Наука проповідей» А. Білобоцького, яка характеризується спрямованістю на складання проповідницьких промов, на думку В. Вомперського, «має на собі відбиток практичного посібника з загальної теорії словесності та стилістики літературної мови» [45, с. 44]. «Наука проповідей» складається з трьох книг («Про розуміння писання святого», «Про матерію повчання», «Про форми повчання») та відтворює концепцію логічного (наукового) пізнання дійсності, запропоновану ще Р. Люллієм. Так,

А. Білобоцький стверджує, що пізнання дійсності відбувається за допомогою мистецтва, та поділяє природне єство на практичне (діяльнісне) та раціональне. Задля правильного конструювання висловлювань (словосполучень та речень) автор запозичує в Р. Люллія логічні таблиці, а письмові тексти поділяє на ті, що мають «літеральний сенс» (буквальний) та «таємничий сенс» (алегоричний, етичний, високий). Отже, метафоричні тексти – «це риторично прикрашена промова» [45, с. 50]. Наприклад, проповідникові А. Білобоцький адресує першу риторичну форму, яка містить у собі «осмь частей, яже суть: начало, предложение, вины, прилагаем противности, подобия, свидетельства, окончания» [13].

Софроній Ліхуд, спираючись на Аристотеля, написав свою «Риторику» у 1698 році для викладання у Слов'яно-греко-латинській академії. Вона складається з чотирьох частин: перша книга присвячена риториці та містить вчення про шістнадцять внутрішніх та шістнадцять зовнішніх тропічних місць; друга книга описує тропи, фігури, періоди та хрії; третя книга присвячена композиції ораторської промови; замість четвертої книги про пам'ять у «Риториці» С. Ліхуда представлений трактат про написання панегіричних промов. М. Мамонтова, яка докладно аналізує останню книгу «Про показове слово та про початок його та характер», зазначає: «Софроній Ліхуд не тільки продемонстрував самі правила, але й дослідив основні ситуації вітальних промов того часу, надав чіткі інструкції, про що слід говорити, коли промова звернена до того чи іншого адресата. Потім Софроній Ліхуд надає зразки «слів», створені власноруч. У результаті складається струнка методологія підготовки та проголошення вітальної промови» [114, с. 74].

«Риторична рука» (1705) Стефана Яворського – це ще один приклад посібника з красномовства, який містить правила побудови проповіді та акцентує увагу на дотриманні оратором риторичних законів. На думку В. Вомперського, «така проповідь великою мірою відрізняється абстрагованістю, штучною правильністю» [45, с. 74]. Стефан Яворський використовує для своєї праці

метафоричну назву та поділяє її на п'ять частин подібно до людської руки: винахід, побудова, прикрашання, пам'ять та проголошення.

Теоретична творчість Феофана Прокоповича представлена двома відомими працями «*De arte rhetorica*» та «*De arte poetika*», які ознаменували собою «зародження культури правил» [96, с. 165]. Р. Лахманн розглядає твори Феофана Прокоповича в контексті полілінгвізму. Відомо, що вчений володів одночасно українською, польською, грецькою та церковнослов'янською мовами, за допомогою яких писав, читав лекції. Своїм мовним розмаїттям він затвердив «міжмовну універсальність риторичних прийомів» [Там само с. 163]. Серед його заслуг є спроба зблизити церковнослов'янську мову з простонародною розмовною мовою.

Р. Лахманн стверджує, що трактат «*De arte rhetorica*» Феофана Прокоповича мав прагматичний характер: був граматикою, працював на користь ораторського мистецтва, був частиною політизації культури, допомагав встановленню державної влади та часто характеризувався як риторика *desogum*'а, тобто пристойності, доцільності, розумності. *Desogum* – «міф відповідностей, якими повинен характеризуватися комунікативний акт при заданих часі, місці, приводі, предметі та учасниках» [Там само, с. 179]. Мовленнєва комунікація нормувалася відповідно до «декорацій», поза якими знаходилася поетична мова: «Поетичне не обмежене ніяким *desogum*, йому дозволено створювати чуже й нечуване, оскільки воно вільне від усіляких норм, що задаються *res*, місцем та приводом комунікації» [Там само, с. 183]. Риторична праця автора містить десять книжок, присвячених винаходу доказів, розташуванню матеріалу, мовностилістичному оформленню та виголошуванню промови. Насамперед Феофан Прокопович акцентує нашу увагу на певній свободі диспозиції поетичних творів, яка підлягає законам мистецтва та виконує естетичну функцію: «Мистецьке розміщення доказів буває тоді, коли ми розподіляємо докази не на свій розсуд, ні за вказаним природним порядком, а ґрунтуючись на певних законах мистецтва, завдяки чому легше доходимо до якоїсь визначеної мети. Таким чином поети, звичайно,

розпочинають свою розповідь не від початку, а з середини або з кінця, і початок ставлять або на кінці або в середині, і так приходять до своєї мети, тобто до насолоди» [143, т. 3]. Отже, правила розміщення доказів щодо промов різних жанрів, представлені у тексті «*De arte rhetorica*», виконують роль теоретичного матеріалу для аналізу впливу риторичних посібників на написання художніх ліричних творів, здебільшого на їхню композицію.

Основи поетичного мистецтва були запропоновані Феофаном Прокоповичем у «*De arte poetica*», яка, на думку Г. Сивоконя, «давала визначення поезії взагалі, пояснювала матерію й природу поезії, її мету, вказувала на такі характерні й необхідні її ознаки, як наслідування, вигадка (вимисел), віршована мова; вказувалося також на мету самої поетичної науки, тобто поетики» [169, с. 68]. Проте неможливо вважати цей курс вільним від риторики, що підкреслює тісний зв'язок поезії та красномовства: «У кожному курсі є розділи, в яких викладаються окремі питання теорії красномовства, або, частіше всього, друга частина поетики — це відомості зі стилістики і насамперед вчення про фігури і тропи. Навіть Ф. Прокопович, який у трактаті «*De arte poetica*» не відводить спеціального розділу для відомостей з риторики, розглядає їх (фігури і тропи) разом з питаннями теорії поезії» [118]. Основою мистецтва Феофан Прокопович проголошує категорії наслідування або стилю (високий, середній та низький), які й надають жанрового визначення художнім текстам: «Усі ці різновиди мистецтва слова відрізняються за своїм стилем залежно від того, в яких жанрових формах відбувається наслідування, що є об'єктом наслідування, та яким способом наслідують» [45, с. 83].

В. Тредіаковський у «Новому та короткому способі до складання російських віршів з визначеннями до цього належних звань» (1735) уперше робить спробу реформувати російську систему віршування та пропонує перехід до силабо-тонічної системи. Стилістична теорія В. Тредіаковського не виходить за межі класицизму, а один із головних факторів, який визначає вибір жанрових художніх мовних засобів, — це тип мовлення: проза чи вірші. Зокрема, автор

надає перелік поетичних вільностей, дозволених для вживання у віршованих текстах. На думку В. Вомперського, В. Тредіаковський виводить кілька опозицій для визначення кола вільностей у поезії (прозова мова – віршована мова та старослов'янська мова – російська мова) та формулює три правила:

- 1) вільне висловлювання у вірші має відповідати нормам «российского языка»;
- 2) поетична вільність повинна бути загальноновживаною;
- 3) поетична вільність повинна бути зрозумілою [45, с. 127 – 128].

В. Тредіаковський уперше порушує питання про індивідуалізацію художнього літературного стилю та визначає процес створення поезії як правдиве наслідування дійсності або натури: «Творить по-пиитически есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу» [188, с. 101]. На думку В. Вомперського, головними ознаками авторського стилю за В. Тредіаковським є краса як об'єктивна якість поетичного твору та індивідуально-авторські особливості (форма, прикраса та інше). Отже, прагнення В. Тредіаковського створити авторський стиль було новаторством у російській літературній творчості, незважаючи на недосконалість жанрової, мовної та художньої систем.

Ще одним теоретичним етапом на шляху виникнення та розвитку російської літератури XVIII століття була власна стилістична теорія А. Кантеміра. Щодо питань становлення системи російського віршування викликає інтерес «Лист Харитона Макентіна до приятеля про складання віршів російських» (1743). «Лист» є продовженням реформи віршування, розпочатої у 1735 році В. Тредіаковським, та містить цілу низку правил російської версифікації, які, порівняно з працями В. Тредіаковського та М. Ломоносова, виявляються застарілими. А. Кантемір виділяє три віршовані роди: статечний – зразок грецької мови; вільний – французької та латини; ті, що містять риму. Розширює види рим: «тупі» (односкладові), «прості» (двоскладові), «слизькі» (трискладові), ґрунтуючись на кількості складів, що збігаються у словах [76]. Після М. Ломоносова він пише, що «стихи русские могут составлены быть от

тринадцяти до чотирьох слогов», проте «стоп рассуждение не нужно», тобто чергування наголошених та ненаголошених голосних необов'язкове, хоча існування коротких та довгих складів не заперечується [Там само, с. 413]. Наприкінці трактату автор пропонує таблицю російських віршів та опис вільностей, які може дозволити собі поет при виборі віршового розміру. У своїх примітках А. Кантемір постійно акцентує увагу на змісті творів різних жанрів: «Не так в оде легко похвалы писать, как в сатире; надобно, чтобы тут все вещи были важными, а шутки и забавы не годятся» [Там само, с. 307].

В. Вомперський визнає значення спроби А. Кантеміра створити на основі розмовної російської мови нову літературну: «Зробивши російську народно-розмовну мову основою літературної мови, поет тим самим вказує на єдиний загальнонаціональний характер її комунікативного використання. Він відкриває не літературним та простонародним словами та виразами широкий доступ у літературну мову» [45, с. 105]. Проте перехід від церковнослов'янської мови до розмовної, на думку С. Ніколаєва, так і залишив поетичний стиль А. Кантеміра елітарним та «важким» для сприйняття: «Якраз на перші десятиріччя XVIII ст. припадають пошуки основи літературної мови, що закінчилися врешті-решт у працях М.В. Ломоносова. Але з точки зору теорії трьох стилів та на фоні нової російської поезії в цілому, мова А.Д. Кантеміра мала, напевно, справляти враження якщо не стилістичної какофонії, то невпорядкованості» [125, с. 14].

Величезне значення для російської філології XVIII століття мають праці М. Ломоносова, які поєднуються в єдину стилістичну теорію, адже саме рішення стилістичних завдань, на думку В. Вомперського, призвело до впорядкування та нормалізації літературної мови. Загальновідомим фактом є існування двох видань «Риторики», що належать М. Ломоносову: «Коротке керівництво до риторики» (1744) у рукописному вигляді та «Коротке керівництво до красномовства» (1748) у друкованому, зокрема, останнє передбачалося в трьох частинах («Риторика», «Ораторія» та «Поезія»). Друга та третя книги повинні були містити настанови автора щодо написання прозових та поетичних творів. На жаль, була написана

тільки перша книга «Риторики» 1748 р., у якій автор велику увагу приділяє питанням логіки.

Праця М. Ломоносова зміцнила відносини риторики з логікою та підкреслила зв'язок між мистецтвом розмовляти та мистецтвом переконувати: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению. Предложенная по сему искусству материя называется речь или слово» [105, т. 7, с. 91]. Розповідаючи про винахід ідей, М. Ломоносов, спираючись на традиційну дихотомію матерії та слова, використовує системний підхід для побудови висловлювання: «...изобретение риторическое есть собрание разных идей, пристойных предлагаемой материи. Идеями называются представления вещей или действий в уме нашем» [Там само, с. 100]. Учений вважає, що в процесі написання твору письменник повинен спиратися не тільки на уяву, але й на логіку. Творчість – це раціональне поєднання термінів з ідеями «общих мест риторических»: «...к каждому термину приискать первые идеи из мест риторических и приписывать к ним особливо одну от другой в нарочитом расстоянии, чтобы вторичным и третичным места осталось» [Там само, с. 111]. Отож «Риторика» М. Ломоносова – це модель упорядкування суперечливої дійсності в словесній творчості.

Р. Лахманн зауважує, що «Риторика» М. Ломоносова як вторинна граматики вирізняється неоднозначною «теорією створення тексту»: «На думку Ломоносова, виникнення текстів визначається двома дуже різними інстанціями. Особливо зрозумілим це стає у частині про *inventio*, де повторне протиставлення понять сила уяви, дотепність, природні обдарування та правило можна звести до опозиції творчість vs. підпорядкування правилам, свавілля vs. план» [96, с. 145], тобто М. Ломоносов підкреслює раціональне осмислення будь-якої творчості.

Неоціненна заслуга М. Ломоносова в реформуванні системи віршування, початок якої було покладено ще В. Тредіаковським. Свої роздуми автор виклав у «Листі про правила російського віршування» у 1739 році, через п'ять років після виходу «Нового та короткого способу складання російських віршів із

визначеннями до цього належних звань». Ця праця чітко та збалансовано демонструє поетам XVIII століття техніку написання поетичних творів, орієнтовану на російську версифікацію із урахуванням мовної специфіки: чергування коротких та довгих складів; нефіксована кількість складів у рядку; використання дво- та трискладових розмірів; чергування жіночої, чоловічої та дактилічної рими; тридцять віршованих родів. «Лист» сприяв народженню нової російської поетичної мови, яка, нарешті, позбулася впливу французького, латинського та польського вірша. Проте, як відомо, говорити про формування поетичного стилю було ще зарано, відбувалося повільне та непевне становлення поетичної мови.

Отже, стилістична теорія М. Ломоносова дає рекомендації щодо вибору стилю написання, регламентує вибір мовних засобів, але не торкається проблеми жанрової стилістики, його композиційних та сюжетних особливостей. М. Ломоносов не формує уявлення про унікальний авторський ідіостиль (В. Виноградов), адже головною вимогою, що ставилася перед автором, було дотримання формальних, граматичних, єдиних норм російської мови та чистоти «штилю».

«Стислий посібник до Ораторії» А. Серебренікова містить три частини: «Про винахід», «Про поєднання та розташування», «Про прикрашання». Автор виділяє два роди промов «показательной» та «совѣтовательной», у яких відповідно містяться пояснення (докази) або поради [160, с. 31]. Наприклад, у першому роді це промови та слова «похвальныя, или поносительныя, жалобныя, обличительныя, повинныя, оправдательныя, просительныя, поздравительныя бракомъ, днемъ рожденія, чиномъ, побѣдою, вступленіємъ, благодарительныя, надгробныя», а у другому – «побудительныя, утѣщительныя, исправительныя, миротворныя и проч.» [Там само, с. 32]. Зауважимо, що урочиста ода як риторичний жанр характеризується дискурсивною спрямованістю та демонструє приклад поєднання одразу декількох різновидів промов: залежно від приводу вона містить або похвали, вітання, скарги, або надає поради, наставляння тощо.

Риторика А. Серебренікова пропонує перелік місць або топосів для винаходу похвал відомим особам: «1. отечество, 2. родъ, 3. время рожденія, 4. природа, 5. воспитаніе, 6. науки, 7. добродѣтели, 8. дѣла въ мир, или войнѣ учиненныя, 9. великость счастія, 10. похвала дітей, 11. сравненіе съ другими» [Там само, с. 33 – 34].

Майже наприкінці XVIII століття у 1796 році І. Ризький створює «Досвід риторики», який у чотирьох книгах («Про прикрашання», «Про винахід», «Про розташування», «Про стиль») підбиває підсумки розвитку класичної риторичної думки та безпосередньо призначений для викладання. Д. Щукіна вважає, що «Досвід риторики» – це «оригінальний навчально-науковий жанр», який характеризується відповідною до жанру композиційною логікою [217, с. 561]. Порядок розташування книг риторики І. Ризького має прагматичне пояснення, пов'язане зі складністю сприйняття студентами правил винаходу: «Но я зная изъ опытовъ, сколь темны и затруднительны вступающимъ въ науку краснорѣчія кажутся сїи правила, требующія не только нѣкотораго уже навыка, но и нарочитаго свѣденія Философіи...» [148, с. 7].

Професор І. Ризький розділяє красномовство на Риторику та Поезію: «Риторика, показавши общія Прозаическаго и Стихотворческаго краснорѣчія правила, особенно наставляетъ первому; а Поезія занимается единственно тѣмъ, что касается до Стихотворенія» [Там само, с. 5 – 6]. Також автор стверджує, що поет, складаючи вірші, «изтощаетъ все то, чѣмъ только можетъ привести въ восторгъ, и по большой части говоритъ более воображенію, нежели разуму» [Там само, с. 5].

«Правила вищого красномовства» М. Сперанського, створені в 1792 році, – риторична праця, адресована ораторам для складання промов високого характеру та присвячена найважливішим етапам створення ораторської промови: винаходу, розташуванню, стилю та проголошенню. Щодо композиції проголошення автор риторики вирізняє дві головні частини плану: «часть логическую, или философическую, въ коей ораторъ долженъ говорить уму, и часть витійства, въ

костей онъ долженъ говорить страсти» [172, с. 158]. Разом із І. Ризьким М. Сперанський вбачає джерело вищого у поезії: «...высокое чаще встрѣчается въ великихъ стихотворцахъ, нежели въ великихъ ораторахъ. <...> Поэзія, дщерь воображенія и страсти, не можетъ не дать ему въ твореніяхъ своихъ своевольной свободы» [Там само, с. 99]. Серед іншого М. Сперанський привертає нашу увагу до дискурсивної природи художніх творів, тобто до діалогу між читачем та автором: «Чтеніе есть родъ обращенія. Подобно ему, оно нечувствительно вводитъ насъ въ мысли писателя; мы познаемъ духъ его, привыкаемъ къ обороту его выраженій, чувствуемъ съ нимъ, и сливаемъ, такъ сказать, свой умъ съ его умомъ» [Там само, с. 101].

На початку XVIII століття в Росії під впливом соціально-політичних перетворень Петра I відбувається активізація реформ у культурній сфері, насамперед пов'язаних з приходом рефлексивно-традиціоналістської стадії культурного розвитку (С. Аверінцев). Художнім методом, у межах якого відбувається риторичний культурний переворот, є класицизм, який характеризується рецептивністю, прагматизмом та сприяє зміцненню державної влади. Риторика потрапляє в різні сфери людської діяльності та встановлює новий тип мислення – риторичний, а разом з ним і «парадигмальний тип культури» (Т. Автухович). Вона припиняє бути зведенням правил до дії та набуває значення способу узагальнення та впорядкування дійсності (С. Аверінцев). Рефлексія класицизму в російській літературі, його переосмислення та нормативне втілення – це риторичні посібники.

До найбільш відомих праць із красномовства та поетик XVIII століття необхідно віднести «Риторику» Макарія, яка виконує роль підручника, виділяє три стилі, але не орієнтована на створення художніх поетичних текстів; логічну та раціональну «Науку проповідей» А. Білобоцького; «Риторику» С. Ліхуда, яка містить трактат про написання панегіричних промов; декоративну «De arte rhetorica» Феофана Прокоповича, що виконувала прагматичну роль та поєднувала в собі науку та мистецтво красномовства. «De arte poetika» Феофана

Прокоповича, в якому він розмірковує про походження мистецтва взагалі та дає детальну жанрово-стильову характеристику літературних творів; також «Новий та короткий спосіб до складання російських віршів із визначеннями до цього належних звань» В. Тредіаковського, в якому відображена спроба реформи системи віршування. Саме В. Тредіаковському приписують першість у індивідуалізації письменницького стилю. «Риторика» М. Ломоносова та його численні філологічні статті втілюють у собі стилістичну реформу та реформу системи віршування, які виступають способом упорядкування дійсності за допомогою слова. Риторичні посібники А. Серебренікова, І. Ризького та М. Сперанського з'являються вже наприкінці століття та демонструють доволі чітке розмежування риторичної прози та віршованої поезії. Переважна більшість риторик цього періоду дотримуються раціоналістичного підходу до мистецтва та творчого процесу, який повинен був здійснюватися, спираючись на здоровий глузд та логіку, а не на натхнення.

1.3. Риторична модель і жанровий канон ліричних жанрів епохи рефлексивного традиціоналізму

Розділ присвячений взаємовідносинам лірики як літературного роду з риторикою та особливостям розвитку канонічних та вільних ліричних жанрів у межах риторичного типу культури.

Походження лірики як літературного роду та ліричних жанрів починається ще за часів античності, а, на думку багатьох дослідників (М. Гринцер, О. Міннуллін та інші), саме поезія ранньої Греції заклала підвалини для розвитку європейської поетичної традиції.

М. Гаспаров, аналізуючи етапи розвитку античної літератури, виникнення давніх поетик, риторик, доходять висновків щодо первинності походження поезії. Дослідник вважає поезією аж ніяк не ліричні твори, а всю стародавню літературу, зазначає священне значення та «богонатхненність» саме епічної поезії, яка зовсім

не потребувала систематизації жанрів, описів стилю, «поетична форма, здавалося, народжувалась відокремлено стосовно до предмета натхнення» [46, с. 376]. М. Гаспаров стверджує, що «великі твори писалися за допомогою «натхнення», «таланту», малі – за допомогою «мистецтва», «уміння», «майстерності» («техне»)» [Там само]. Популярність до малих форм, тобто до ліричних жанрів, приходить лише в III – I ст. до н.е., коли критерієм літературності вважається не натхнення, а безпосередньо стиль.

Перша в історії літератури «Поетика» Аристотеля, що з'являється в IV ст. до н.е., виконує роль підґрунтя для родо-видових класифікацій XVIII століття. Давньогрецький учений розглядає літературу загалом як поетичне мистецтво, головною властивістю якого є наслідування: «Епічна та трагічна поезія, а також поезія дифірамбічна, більша частина авлетики та кифаристики – усе це, загалом, мистецтва наслідувальні...» [16, с. 149]. Види поезії розрізняються за предметом та способом наслідування та поділяються на суб'єктивне оповідання, об'єктивне оповідання та зображення подій у дії. Автор «Поетики» не називає літературні роди й жанри: він обходить своєю увагою ліричні твори та зосереджується переважно на трагедії та епопеї.

«Лірика» як літературний термін, незважаючи на давню історію, досі не має чіткого визначення. М. Гринцер зазначає: «...вживаючи поняття «лірика» стосовно до поетів архаїчної та класичної Греції, ми, свідомо чи несвідомо, поринаємо в анахронізм, називаючи грецьким за походженням терміном явище, яке самими греками так не називалося» [71, с. 13]. Це пояснюється тим, що спочатку лірикою іменувалися пісні, що виконувалися під акомпанемент ліри або іншого музичного інструменту, та різні за ступенем суб'єктивності, наприклад, «величальні оди Піндара або дівочі хори Алкмана», які лише формально-механічно належать до складу лірики [Там само, с. 14]. Розмірковуючи про жанрові класифікації ранньогрецької лірики, М. Гринцер доходить висновку, що категорії ліричного роду та жанру перебували у гармонійній єдності: «...про «лірику» можна говорити «в цілому», як про певну тематичну та стильову

едність, роблячи менший акцент на її розподіл на жанри, тим більш, що саме існування таких викликає істотні сумніви» [Там само, с. 34]. О. Міннуллін взагалі характеризує давньогрецьку лірику як «рід» або принаймні «архіжанр» [120, с. 49].

Ситуація підміни понять була детально проаналізована в роботі «Ентелехія лірики» О. Міннулліним, який спирається на дослідження французького структураліста Ж. Женетта. У своїй роботі «Фігури» Ж. Женетт зазначає, що «помилкова атрибуція, яка спочатку може здаватися просто історичним ляпсусом, не має ніякого значення (в одному або навіть обох сенсах), породжує труднощі теоретичного плану: через неї той привілей природності, який законно («існує та може існувати лише три способи наслідування дій за допомогою мови, і т. д.») належав трьом модальностям – чистій оповіді, змішаній оповіді та драматичному наслідуванню, відбився на жанровій, або архижанровій тріаді лірика/ епопея/ драма» [59, с. 465].

Порівнюючи античні поетики та риторики, М. Гаспаров стверджує, що поетика Стародавньої Греції описувала минуле, а риторика була спрямована в майбутнє. Риторика виникла раніше за поетику та мала суто прикладний характер, дбала про правильність, красу, доцільності, ясність мови, стилі «викладу». Якщо поетика надавала опис, то риторика демонструвала зведення правил. У поетиках ступінь розробленості жанрової класифікації та стилістики був явно недостатнім: «...жанр, при всьому своєму величезному значенні у розвитку античної літератури, стійкості його форм, ніколи не був у ній предметом теоретичної рефлексії. Це елемент античної поезії, але не античної поетики. Написати трагедію, керуючись тільки відомостями про трагедію, усталеними в пізньоантичних літературних посібниках, – неможливо» [46, с. 421].

Така родо-видова невизначеність античної літератури в межах ліричного роду позначилася на становленні жанрової ліричної системи в період класицизму через те, що більшість письменників та теоретиків XVIII сторіччя, як вже зазначалося раніше, брали античні риторики та поетики за основу,

захоплювалися давньою поезією, займалися перекладами. Г. Гуковський надавав перекладам позитивної оцінки та писав: «Великі поети Риму викликали захоплене поклоніння; їх перекладали багато разів у віршах і в прозі, так само як, наприклад, Анакреонта. Майже всі більш або менш видатні поети від Кантеміра до Державіна працювали над цими перекладами. Усі ці західноєвропейські та давньокласичні читання прищеплювали російській літературі тисячолітній досвід інших народів. При цьому різноманітні дії перехрещувалися, створювали щось своєрідне, щось оригінально російське; бо вони потрапляли у сферу дії старих російських традицій, які було передано сучасникам Тредіаковського або Ломоносова ще XVII століттям та Петровською епохою. Коріння російської літератури так званого «класицизму» насамперед слід шукати тут; традиція, що складалася протягом століть, була досить міцною, щоб підпорядкувати елементи чужоземних впливів своєму впливу та органічно їх поєднати» [55, с. 41].

Характер російської ліричної традиції вирізнявся раціоналізмом та формувався в дусі «риторичного мислення» під впливом поетик та риторичних настанов. Л. Копаниця слушно зауважує: «В епоху бароко література свідомо орієнтується на правила риторики, стає все більш риторичною. Але зв'язки між риторикою і панегіричною літературою є набагато складнішими. Найперше зазначимо, що одна з основних частин вітчизняних риторик кінця XVII – середини XVIII ст. полягала в теорії стилю. Взагалі вчення про стиль, тобто вчення про евфонію, ритм, тропи, фігури мови, отримало велику популярність у риториках цього часу. Це стало ніби центром риторики, особливо навчальної риторики та гомілетики» [84, с. 68]. Автори риторик, які здебільшого за сумісництвом були письменниками, описували не тільки жанрово-стильові особливості, віршовий розмір, риму, але й формували поетичну мову творів. Отже, справжнім поетом вважався не той, хто емоційно висловлював свої почуття на папері, а той, хто в умовах «парадигмальної культури», дотримуючись усіх норм і правил, створював зразково поетичний твір, причому деякі жанри знаходилися в суворій відповідності перед стилем.

Риторична культура Росії XVIII століття пропонує спосіб узагальнення дійсності через її авторське переосмислення, опис та відтворення. Проте не до кінця сформована жанрова система та недосконалість поетичної літературної мови стали вирішальними факторами літературного розвитку. Отже, письменники цього періоду мали не тільки створити теоретичну базу та реформувати мову для нової літератури, але й надати практичний приклад у цій нелегкій справі.

Т. Автухович виділяє три основні категорії в написанні художнього твору XVIII століття: *риторичну парадигму*, *риторичну модель* та *риторичне слово*. Під *риторичною парадигмою* дослідниця розуміє «характеристику співвідношення реальності та її зображення в риторичному творі» [7, с. 44], а під *риторичною моделлю* – «первинну модель авторського висловлювання, в основі якої лежить канонічна ситуація безпосереднього спілкування, тобто спілкування автора з читачем» [Там само, с. 37]. Щодо *риторичного слова*, то тут зробимо посилання на думку О. Михайлова, який стверджує, що епоха риторичного типу культури, якою, без сумніву, є епоха XVIII століття, створює «морально-риторичну або міфориторичну систему культури» [121, с. 310]. В умовах цього типу культури автор користується риторичним словом, тобто словом, яке має заданий лексичний та моральний зміст: «...не нормативне правило надано, а саме готовий, уже готовий зміст, форма розуміння та узагальнення всього, що є» [Там само, с. 310]. Письменник або поет, створюючи художній текст, з одного боку, узагальнює дійсність, змальовує її як щось цілісне, єдине та неподільне; з іншого боку, він як продуцент вступає в діалог з реципієнтом, тобто реалізує дискурсивну практику, використовуючи готові теми (топоси), словесні формули, тропи. Опанування риторичної моделі жанру та відтворення риторичної парадигми переслідує не тільки креативну мету, але й комунікативну, спрямовану на навіювання, переконання.

Погоджуючись із думкою Т. Автухович, зазначимо, що риторична модель багатьох літературних жанрів, незалежно від їхньої родової приналежності, була

наближена до ораторської прози (сатира, ода, трагедія), що відповідало історико-політичній ситуації, публічності літератури. Композиційну жанрову близькість логічно пояснити існуванням певної диспозиції ораторської промови, згідно з якою письменник відтворює дійсність. Крім того, автор рефлексивно-традиціоналістської епохи практично позбавлений власної мови, він повністю покладається на авторитет готового риторичного слова, повинен не тільки вигадати, створити, але й висловитися згідно з правилами. О. Михайлов так визначає риторичну сутність, яка «полягає в тому, щоб надавати слову статус готового, канонічно визначеного та затвердженого; замість такого слова, яке ми можемо мислити собі як вільне та «самостійно» обумовлене щодо автора та відносно дійсності, приходить, із початком риторики, слово, що йде прокладеними стежками та веде ними кожного, хто відповідально висловлюється» [121, с. 332].

Підпорядкованість літературної творчості риторичним законам робить сам творчий процес XVIII століття схематичним. Т. Автухович згідно з традиційними риторичними канонами виділяє три етапи написання твору: етап інвенції, тобто винахід вимислу; етап диспозиції – безпосереднє оформлення висловлювання відповідно до риторичної моделі; етап елокуції – втілення задуму за допомогою риторичного слова [7, с. 43].

На початку XVIII століття в російській літературі ліричні жанри урочистої оди та елегії функціонують у межах системи класицизму та характеризуються певним набором ознак, які здебільшого регламентуються риторичними та поетичними посібниками. Стійкість або мінливість жанрових рис безпосередньо визначає їхню динаміку в аспекті риторичного дискурсу. Якщо з погляду риторики можна говорити про виникнення в літературі цього періоду риторичних жанрових моделей, то з боку теорії літератури треба звернутися до поняття «жанровий канон», за допомогою якого можливо визначити відповідний статус жанру: канонічний або неканонічний.

На наш погляд, спочатку необхідно визначити провідні напрями розвитку сучасної генології щодо еволюції жанрової системи, якій присвячені роботи Ю. Тинянова, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, І. Смирнова М. Кагана, Н. Копистянської та інших.

Порушуючи тему літературної еволюції, Ю. Тинянов приділяє увагу співвіднесеності жанрової системи із об'єктивною історичною реальністю та стверджує, що жанри розвиваються в межах літературної системи відповідно до настанов, які змінюються відносно повсякденного життя, та вважає, що «вивчення ізольованих жанрів поза знаками тієї жанрової системи, з якою вони співвідносяться, неможливе» [196, с. 197]. На думку Ю. Тинянова, саме у межах літератури XVIII століття можна спостерігати жанрову динаміку оди, яка змінює свою публічну орієнтацію: «Настанови оди Ломоносова, її мовленнєва функція – ораторська. Слово «націлене» на виголошення. <...> До часів Карамзіна ода «зносилася» літературно. Загинула або звузилася у своєму значенні настанова, яка пішла на інші, вже побутові форми. Оди вітальні та усякі інші стали «шинельними віршами», справою тільки побутовою» [Там само, с. 201].

Позиція Ю. Лотмана щодо розвитку жанрової системи пов'язана з випадковим, непередбачуваним «культурним вибухом», який раптово виводить окремі пласти на перший план, або, навпаки, виштовхує їх з літературної арени. «Отже, момент вибуху знаменується початком другого етапу. У процесах, які здійснюються за активної участі самосвідомості, це переломний момент. Свідомість нібито переноситься назад, у момент, що передував вибуху, та ретроспективно осмислює усе, що відбулося. Реально минулий процес замінюється на його модель, породжену свідомістю учасника акту. Відбувається ретроспективна трансформація» [109, с. 25]. Яскравим прикладом неконтрольованих наслідків культурного вибуху в літературі XVIII століття виступає еволюція жанру оди, яка в умовах становлення класицизму в першій половині століття набуває популярності серед сучасних поетів, проте вже в

другій половині століття модифікується та поступово зникає з літературного побуту.

Динаміка жанрів передбачає не тільки розвиток, але й подальшу жанрову модифікацію або трансформацію. Д. Лихачов сприймає жанр як історичну категорію, що знаходиться у прямій залежності від функцій, притаманних літературі у визначений період: «Кожна епоха мала своє жанрове співвідношення, яке змінювалося залежно від зміни функції літератури, від того чи іншого літературного напрямку (у тих випадках, коли літературні напрямки вже з'явилися), від «стилю епохи» та інше» [104, с. 28]. Отже, становлення жанрової системи російської літератури періоду класицизму, яка знаходиться під впливом риторики та опосередковано виконує функцію впорядкування дійсності, представлене як чітка та нормована жанрова класифікація. Саме в цей період набуває чинності явище «жанрового канону».

Н. Копистянська, звертаючись до питань жанрової теорії, називає чотири складові вивчення поняття «жанр», які визначають його амбівалентність: мінливість (жанр як історичне поняття в межах окремого літературного напрямку; жанр як явище національної літератури) та неповторність (жанр як абстрактне, загальнотеоретичне поняття; жанр у індивідуальній авторській творчості) [86, с. 182]. Автор акцентує увагу на здатності жанрів формувати та розвивати характерні для певного художнього літературного напрямку риси: «Зв'язок жанру та літературного напрямку динамічний та двосторонній. Розвиток жанру не тільки залежить від напрямку, але й сприяє його становленню. У кожного жанру свої можливості, тому він може стимулювати розвиток одних рис у літературі та гальмувати виникнення інших» [Там само, с. 188]. Також слід зазначити, що Н. Копистянська виступає послідовницею функціональної жанрової теорії Д. Лихачова та відзначає зв'язок між наповненістю жанрового поняття та тією провідною науковою галуззю, яка програмує функції літератури в цей період: «Залежить це як від загального розвитку наук та від того, яка з наукових галузей вважається головною, провідною, так і від ставлення до них

митців слова та знов таки від того, які функції літератури ... висуваються на перший план згідно з вимогами методу, який знаходиться в основі цього літературного напрямку» [Там само, с. 192]. Отож царювання риторики в XVIII столітті активізує аксіологічну, ідеологічну, комунікативну, виховну функції літератури, які впливають на стан жанрової системи та формують такі відповідні жанри, як урочиста ода, елегія, трагедія та інші.

М. Каган розглядає жанр як «вибірковість художньої творчості» та пропонує модель структури мистецтва, в якій сполучаються чотири основні грані – «пізнавальна, оцінна, перетворювальна та знакова» [74, с. 410 – 411]. Жанрову диференціацію вчений здійснює у тематичному, пізнавальному, аксіологічному аспектах та за типом образних моделей. Наприклад, в аксіологічній площині М. Каган виділяє два полюси, на одному з яких сконцентровані жанри, які втілюють максимальний ступінь позитивної оцінки явищ життя – «жанри, що славословлять» (гімн, ода, пам'ятник, дифірамб, героїчна поема, героїчна опера, храм); на іншому полюсі знаходяться жанри найбільш різкого заперечення, сатиричні [Там само, с. 417]. Між ними розташована «серія жанрів, що передають скорботу за втраченими цінностями» (трагедія, реквієм, похоронний марш, елегія тощо), якій, своєю чергою, протистоїть серія гумористичних оповідань [Там само, с. 417].

На думку І. Смирнова, сучасна генологія перебуває у кризисному стані, через відмову від теоретизування літератури, наслідком якого виступає дефіцит теоретичних уявлень про літературний твір. Будь-який текст учений характеризує як «подолання (тобто риторизацію) мови. Адже інакше тексти не виділилися б з повсякденної комунікації» [169, с. 11]. Щодо жанрової системи, то І. Смирнов відкидає математичну логіку жанроутворення, стверджуючи, що не література створює чіткі жанрові моделі, а, навпаки, не обчислювальні жанри надають літературному процесу логічності: «Жанроутворення має свою внутрішню логіку, проте воно не може бути представлено загалом у вигляді логічного обчислення, яке має вихідним пунктом якийсь апріорний набір ознак, з

комбінування яких виводяться риси, конститутивні для окремих явищ, які підлягають концептуалізації. <...> Жанри – обчислювальні прилади для відліку нашого часу, хронометри словесного мистецтва. Можна сказати й так: жанри надають часу в літературі логічність, калькулюємість – зворотне ствердження було б невірним, що й не дозволяє обчислювати їх» [Там само, с. 14 – 15].

Отже, сучасна генологія пропонує досліджувати літературні жанри як відкриту систему, що динамічно розвивається, проте істотно розрізняє принципи жанроутворення. Ю. Тинянов, Д. Лихачов, Н. Копистянська надають великого значення історико-функціональним ознакам літератури та культури певного періоду, під впливом яких виникають ті чи інші жанри. М. Каган підкреслює вибірковий (естетичні переваги), а Ю. Лотман – випадковий (культурний вибух) характери жанроутворення. І. Смирнов вважає, що механізм виникнення літературних жанрів не визначається особливостями літературної системи, проте результат жанрової еволюції є показником та головною хронометричною характеристикою цієї епохи. Ми дотримуємося точки зору Ю. Тинянова, Ю. Лотмана, Н. Копистянської та інших дослідників і вважаємо, що жанроутворення в російській літературі XVIII століття вирізняється рефлексивним характером.

Проблемі «жанрового канону» присвячені дослідження низки вчених: С. Аверінцева, С. Бройтмана, М. Бахтіна, Д. Лихачова, Н. Тамарченка та інших. Жанровий канон є показником рухливості жанрової категорії, що, на думку С. Аверінцева, проходить шлях від становлення жанрової визначеності до подолання нормативної жорсткості та набуває характерних, власне літературних ознак [6, с. 101]. Рефлексивно-традиціоналістська культура надає літературі риторичного характеру та створює певну жанрову концепцію. С. Аверінцев зауважує: «Для цих епох зберігає силу статична концепція жанру як стійких правил гри, в яку можна грати з віддаленими в часі партнерами. Це жанр як літературна «пристойність» (гр. *tò préron*) у контексті протилежності «високого» та «низького», як-то співвіднесене із становим принципом, проте пристойність

саме літературна, яка істотно відрізняється від усілякого іншого, побутового або ритуального» [Там само, с. 109 – 110].

У сучасному літературознавстві канон представлений у широкому художньо-естетичному та конкретному жанровому визначеннях. Так, у «Літературній енциклопедії термінів та понять» під редакцією О. Ніколюкіна знаходимо трактування канону як художньо-мистецького поняття: «Канон (греч. *kanon* – норма, правило) – це система сталих норм та правил створення художніх творів визначеного стилю, обумовленого світоглядом та ідеологією епохи. Художній канон виступає взірцем та критерієм позитивної оцінки усіх творів, побудованих за його правилами» [101, с. 336]. У словнику «Поетика» за редакцією Н. Тамарченка поняття канону формулюється стосовно літературного тексту: «У літературознавстві канон – модель структури художнього твору, принцип конструювання безлічі подібних творів. Канон здійснюється при відтворенні певного визначеного оригіналу та взірця, заданого у поетиці визначеної епохи» [141, с. 90].

О. Зирянов, спираючись на С. Бройтмана, визначає явище жанрового канону так: «Під канonom у цьому випадку слід розуміти деяку взірцеву модель того чи іншого жанру, яка виступає не стільки результатом механічного прямування абстрактному жанровому закону (чи парадигмі), скільки досвідом відтворення (реконструкції) жанрового архетипу, вихідного «ейдосу» жанру. Жанровий канон – це реалізація певної вихідної жанрової сутності, щось на зразок «обличчя» жанру, його персоніфікований образ» [66].

На наш погляд, саме останнє визначення є найбільш конкретним та відповідає сформульованим С. Бройтманом особливостям епохи ейдетичної поетики. Йдеться про період рефлексивного традиціоналізму, коли жанрова система складається в умовах переосмислення та усвідомлення літературних традицій. Учений підкреслює перевагу жанрового типу мислення та виділяє два основні принципи, за якими створюються художні тексти XVIII століття – це жанровий закон та жанровий канон. Якщо текст створюється за жанровим

законом, він зберігає загальні жанрові принципи (формально-стилістичні, тематичні та ін.) та демонструє точне дотримання певних правил, тобто відповідає теоретичній моделі, яка не представлена фактичним зразком. Жанровий канон уособлює образно-понятійну єдність наслідуваних творів, коли в якості взірця виступає літературний твір, що відрізняється не тільки жанровими ознаками, але й має авторське обличчя, тобто створений за образом і подобою [183, т. 2, с. 189].

Спираючись на теорію ейдетичної поетики, канонічними жанрами можна вважати «перш за все «високі» («ті, що героїзують») <...> жанри епопея, ода, трагедія, житіє та інші» [141, с. 90]. До того ж обов'язковою умовою наслідування жанрового канону є існування готового взірця, заданого раніше. Так, жанр урочистої оди – канонічний жанр, який, на думку Н. Алексєєвої, у літературі XVII – XVIII століть відтворюється за образами од Піндара, через французьку та німецьку оди, тому що жанровим канonom оди для В. Тредіаковського постає піндарична ода Н. Буало (так само як для Гунтера), що традиційно складається з трьох частин, багата на усталені образи, спільні місця і т. і. Проте вже в другій половині XVIII ст. у європейських літературах (французька, польська, російська, італійська, англійська, німецька) спостерігається процес деканонізації жанру, як зазначає С. Бройтман: «Ода втрачає свою жанрову чистоту та включає в себе те, що з ортодоксального погляду слід іменувати застільними піснями, дружніми посланнями та навіть любовними віршами» [183, т. 2, с. 313].

Порівняно з одою елегія – це вільна жанрова форма, яка, незважаючи на неканонічність, характеризується визначеною тематикою та формою. При цьому елегія – більш законний жанр. Зберігаючи сумну тональність, вона розширяє тематичний діапазон та не має конкретного «ейдосу». С. Бройтман стверджує: «Очевидна відмінність такого «вільного» жанру, як елегія, від суворих жанрових форм. У ній жанровий закон є явним та превалює над канonom, тому не випадково

елегія набуває актуальності в період кризи ейдетичної поетики та переходу до нових принципів жанрового самовизначення» [Там само, с. 201].

Отже, історія ліричного літературного роду бере свій початок від поезії Давньої Греції, що засвідчує Аристотель, який вважає, що творчість базується на трьох видах наслідування (залежно від предмету та способу), проте так і не пропонує родо-видової класифікації художніх творів. Згодом у літературознавстві постає проблема визначення лірики як роду через гармонійну неподільну єдність її родової та жанрової категорій. Саме тому вчені починають сприймати лірику як рід або «архіжанр».

Тип риторичної культури, що встановлюється в російській літературі XVIII століття, втілює в собі систематизацію, упорядкування, узагальнення навколишньої дійсності через призму авторського сприйняття в художньому творі. Автор постає законослухняним громадянином, який не повинен порушувати правила та канони «творчості»; оратором, якому потрібно відтворити дійсність (риторичну парадигму) та висловитися за певною риторичною моделлю, користуючись готовим риторичним словом. Письменник виконує не тільки естетичну, але й морально-виховну функції.

Сучасна генологія визначає жанрову динаміку як природний рух відкритої жанрової системи, що характеризується певними ознаками залежно від художньо-історичного періоду. Російська література XVIII століття демонструє рефлексивно-традиціоналістський характер жанроутворення. Наприклад, виникнення жанрового канону урочистої оди, який, з одного боку, наслідує характерні риси гімнів та панегіриків, а з іншого боку, виступає як риторична модель, що відповідає сучасним потребам парадигмальної епохи. Поряд із жанром урочистої оди користується популярністю неканонічна елегія, що демонструє тематичну та тональну непідвладність, пропонуючи розмаїття варіацій.

Висновки до першого розділу

Сучасний філологічний простір розглядає риторику як універсальний засіб для вивчення текстової теорії, враховуючи її генеративну та герменевтичну функції. Дослідження динаміки ліричних жанрів урочистої оди та елегії в російській літературі XVIII століття в аспекті риторичного дискурсу пояснюється спільною комунікативною спрямованістю риторики та дискурсу.

Термін «риторика» в тексті роботи характеризується, по-перше, як культурна епоха узагальнення та впорядкування дійсності, що втілилася в теоретичних посібниках, а по-друге, як комунікативна взаємодія письменника та читача. Риторичний дискурс виконує функцію «авторського тексту», що міститься безпосередньо в художньому творі, написаному за певною риторичною моделлю, та забезпечує спілкування автора з читачем.

Рефлексивно-традиціоналістська стадія культурного розвитку (С. Аверінцев) на початку XVIII століття збігається з петровськими реформами, які значно вплинули на економічне, політичне та культурне життя Росії. Класицизм як основний художній метод сприяє риторичним культурним перетворенням та вирізняється рецептивним, прагматичним характером, виконує функцію зміцнення державної монархічної влади. Відбувається тотальна риторизація людської діяльності та встановлюється «парадигмальний тип культури» (Т. Автухович). Російський класицизм знаходить своє нормативне оздоблення в теоретичних риторичних працях.

Найбільш відомими поетиками та риторичними посібниками XVIII століття можна назвати «Риторику» Макарія, «Науку проповідей» А. Білобоцького, «Риторику» С. Ліхуда, присвячену написанню панегіричних промов, декоративну «De arte rhetorica» та «De arte poetika» Феофана Прокоповича. Також «Новий та короткий спосіб до складання російських віршів із визначеннями до цього належних звань» В. Тредіаковського, в якому знайшла відбиток спроба реформувати систему віршування. «Риторика» М. Ломоносова

та його численні філологічні дослідження, що констатують стилістичну реформу та реформу системи віршування як спосіб упорядкування дійсності за допомогою слова.

Риторичний тип культури, який характеризується як стадія рефлексивного традиціоналізму, наслідує саме античні зразки поетик та риторик. «Поетика» Аристотеля, як відомо, приділяє увагу наслідувальній природі мистецтва взагалі, але не містить опису ліричних жанрів або родо-видової класифікації художніх творів. Отже, антична лірика довгий час сприймалася як жанрова єдність, яку називали рід або архіжанр.

Письменники XVIII століття не тільки підпорядковують художню творчість узагальненню та систематизації навколишньої дійсності, але й створюють низку теоретичних посібників, які містять методичні рекомендації щодо написання текстів. Літературний процес цього періоду під впливом риторичного мистецтва відбувається в межах риторичних категорій, які пропонує Т. Автухович: *парадигма, модель та слово*. Автор художнього тексту працює не під впливом натхнення та творчої наснаги, а спираючись на певні зразки, відповідно до риторичної жанрової моделі, користуючись припустимим готовим словом. Усе це виступає необхідною частиною ораторського мистецтва, яке екстраполює свої закони на літературну діяльність у період становлення риторичного типу мислення та надає літературі крім естетичної, ще й суспільно-політичну функцію.

Сучасна генологія визначає наступні фактори жанроутворення та їхнього подальшого розвитку: історичні та культурні особливості літературного періоду (Ю. Тинянов, Д. Лихачов, Н. Копистянська); естетичні переваги (М. Каган); випадковість, що стимулюється культурними вибухами (Ю. Лотман); незалежність жанроутворення від літературної системи (І. Смирнов). Отже, динаміка ліричних жанрів урочистої оди та елегії у російській літературі XVIII століття безпосередньо пов'язана з особливостями епохи рефлексивного

традиціоналізму, якій були притаманні певні художні, естетичні, історичні, суспільні та наукові характеристики.

Процес жанроутворення та його подальших модифікації або трансформації визначається відповідно до жанрового канону. У літературознавстві жанровий канон уособлює певну структурну модель художнього твору, за якою відбувається відтворення зразка, що був заданий поетикою певної епохи. Такими моделями для урочистої оди стали жанри гімну та панегірика, які створюють жанровий канон оди, за яким більш ніж півстоліття (до початку XIX ст.) складають віршовані твори. На відміну від оди жанр елегії не характеризується канонічністю, тому що елегія не вписується в чітку структурну та тематичну схему. Елегія – вільна жанрова форма, яка дотримується закону, проте не має канону.

РОЗДІЛ II. ЖАНР УРОЧИСТОЇ ОДИ ЯК УТІЛЕННЯ РИТОРИЧНОГО ДИСКУРСУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ

2.1. Риторичне переосмислення художнього дискурсу російської урочистої оди та риторична модель жанру

Ода – найпопулярніший літературний жанр XVIII століття, за допомогою якого російський та західноєвропейський класицизм позиціонував свої політичні настанови. Риторичний світогляд отримав у цьому жанрі своє ліричне втілення та відтворив його жанрову теорію в численних поетиках, риториках та поетичних трактатах. Ода як цариця епохи Просвітництва стала зразком високого стилю, піднесеного змісту, пишної мови та милозвучного вірша. Це провідний ораторський жанр, який відповідає риторичним вимогам та втілює в собі теорію «суспільної угоди» в російській літературі XVIII століття [3].

В. Тюпа визначає дискурсивну природу оди: «Твір мистецтва не зводиться до сукупності знаків, які маніфестують якесь естетичне ставлення. Він є особливого роду дискурсом. У сучасних гуманітарних науках терміном «дискурс» іменують комунікативну подію, тобто непоєднувану й нероздільну подію суб'єкта, об'єкта та адресата певного єдиного (хоча часом й досить складного за своєю структурою) висловлювання» [183, т. 1, с. 80]. Яскраво виражена комунікативна жанрова стратегія оди, її орієнтація на публічне виголошення, прихильність до мовного етикету дозволяють вважати цей жанр різновидом художнього дискурсу. У літературознавстві та лінгвістиці трапляються прецеденти суміжного вивчення одичного жанру, особливо, якщо на перший план виступають його риторичні характеристики. Дослідженню літературознавчих аспектів жанру оди в російській літературі та її текстовій дискурсивній стратегії присвячені праці Г. Гуковського, Ю. Тинянова,

І. Сермана, Н. Алексєєвої, Г. Москвичової, О. Погосян, Т. Абрамзон, Л. Копаниці, О. Васильєвої та інших.

Визначення жанру оди протягом історії свого існування еволюціонувало, проте в російському літературознавстві ХХ століття воно, на думку Н. Алексєєвої, характеризувалося проблемою жанрового «нерозрізнення оди та віршованого панегірика» [11, с. 10]. Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» лаконічно визначає оду як «урочистий пафосний вірш, присвячений певним богам, персонам, історичним подіям» [103, т. 2, с. 143]. М. Гаспаров вважає, що в античній літературі ода – це «переважно написана строфами лірична хорова пісня урочистого, піднесеного, моралізуючого характеру», яка в епоху класицизму характеризується певною тематикою, прийомами та різновидами («оди духовні, урочисті – «піндаричні», повчальні – «гораціанські», любовні – «анакреонтичні»), а в російській літературі доби класицизму – це барочна (вимога «захоплення») та просвітницька (вимога «природності») оди [100]. О. Махов зазначає, що в ХVІІ столітті Д.Г. Морхоф головною функцією оди називає саме «вираз» почуттів, а не їх «збудження» [58, с. 251]. О. Лебедева визначає жанр урочистої оди, підкреслюючи його формальний зв'язок з ораторською прозою: «Однаковість формальних ознак, якими урочиста ода володіє як поетичний текст – так званий «одичний канон» – теж свідчить про близьку спорідненість урочистої оди з ораторськими жанрами, що підпорядковуються системі чисто формальних приписів» [97, с. 80].

С. Артьомова, на наш погляд, пропонує найбільш довершену жанрову характеристику оди: «ліричний урочистий жанр, канонізований у епоху класицизму, який передбачає оспівування героя або діяння, а отже – особливу впорядковану манеру: високий стиль мовлення, який рясніє архаїзмами та риторичними фігурами, відсилками до міфології; відмовою від просторіччя та діалектизмів, анжамбеманів і бідної рими, будь-яких епічних відступів [141, с. 151]. Відтак, в історико-літературному аспекті жанр оди – це лірична пісня урочистого характеру, приурочена до певної події, канонічна за формою,

написана строфами та, залежно від призначення, хвалебна, релігійна, філософська та ін.

Вважаємо, слід зробити акцент на історії одичного жанру в польській та українській літературах, щоб висвітлити специфіку жанрової ситуації. Упродовж XVI – XVII століть на теренах Польщі цьому жанру, за Ю. Ковалівим, віддавали перевагу Я. Кохановський (віршований панегірик) та М. Сарбевський (гораціанська ода). Творчість у жанрі оди А. - С. Нарушевича, С. Трембецького та І. Красицького прийшла вже на XVIII століття. Щодо української оди, то Ю. Ковалів стверджує: «В Україні ода за доби бароко була відома як панегірик. Її іманентне смислове значення виражене у творах початку XIX ст. ...» [103, т. 2, с. 144].

Російська ода XVIII століття, як зазначає Н. Алексєєва, проходить три етапи розвитку: гораціанська лінія оди (шкільна поезія) до 30-х років XVIII століття, пізніше класицистична (піндарична, урочиста (компліментарна)), наприкінці XVIII століття в творчості Г. Державіна анакреонтична ода [11]. У вивченні динаміки одичного жанру пропонуємо користуватися терміном «урочиста ода», який, на думку Н. Алексєєвої, передбачає «приуроченість її до святкування, що має державне значення» [11, с. 7]. Отже, урочиста ода – це державна ода, оскільки приводом для написання таких поетичних творів є події тільки державного значення (коронація, день народження, весілля, похорон монархів, військові перемоги тощо). Впливовість жанру урочистої оди була відчутною впродовж XVIII століття: «...філософські, любовні, пейзажні, парафрастичні й духовні оди, виникнувши пізніше, у своєму становленні та розвитку знаходилися у сильній залежності від урочистих од та залишилися у сприйнятті нащадків вторинним по відношенню до урочистої оди явищем» [Там само, с. 9].

Велика кількість досліджень, присвячених історії витоків жанру російської оди, демонструє різні погляди щодо її жанрової специфіки, створюючи опозиційні концепції. Так, необхідно виокремити позиції Г. Москвичової та

О. Погосян, які сприймають жанр оди як риторичну рефлексію: ода як «ораторська віршована промова» [123, с. 27], що характеризується безпосередньо одичними сталими висловами та клішованістю: «...розмовляє власною мовою, для неї існує обмежений набір тем та сюжетів, так само, як і способів представити їх ідіоматично. Ідіоматика оди вражаюче стійка. Будь-яке кліше оди колись було вжито вперше» [137].

І. Серман і Д. Благой акцентують увагу на схематизмі, «штампованості» та відсутності художньої індивідуальності одичного жанру. На думку І. Сермана, ода «відображає безособистісну, антиіндивідуальну сутність літератури класицизму» [162, с. 26], але вона «не була прямим продовженням панегіричної поезії Петровського часу при всій зовнішній схожості тем та загальній ідеологічній спрямованості» [Там само, с. 35]. Д. Благой підкреслює, що «...з оди в оду повторюються майже одні й ті самі образи, метафори, епітети. < > Окремі фрагменти однієї оди можна іноді майже без усякої вади перенести в іншу» [27, с. 181].

У російській літературі, починаючи з XIX століття, з'являється підкреслено ліричний погляд на жанр оди. Ліричність і піднесеність оди, яка містить у собі емоційний сплеск, захоплення, та характеризується відсутністю логіки, зазначав В. Кюхельбекер: «Лірична поезія взагалі ніщо інше, як незвичайний, тобто сильний, вільний, натхненний виклад почуттів самого письменника. З цього випливає, що вона стає ліпшою, якщо більш підноситься над щоденними подіями, над низькою мовою черні, яка не знає натхнення. Усім вимогам, які пропонує це визначення, цілком задовольняє одна ода, а тому, без сумніву, займає перше місце в ліричній поезії або, краще сказати, одна цілком заслуговує назви ліричної поезії» [93, с. 29 – 30]. Г. Гуковський позбавляє оду логіки та вважає суто ліричним жанром: «Логічного зчеплення тематичних елементів повинно уникати; ода розпадається на низку ліричних уривків, пов'язаних найчастіше вставними строфами, в яких вводиться тема самого поета, носія ліричного хвилювання» [55, с. 47]. Н. Алексєєва зауважує зв'язок

поетичної форми та ліричного змісту жанру: «...сама ж строфічна форма оди демонструє нерозривний зв'язок із її внутрішньою формою – ліричним виявленням» [11, с. 31].

Формальний підхід вивчення жанру оди було запропоновано Л. Пумпянським та Ю. Тиняновим. На думку Л. Пумпянського, ода з'являється разом з чотиристопним ямбом, темою «уславлення величі, досягнутою Росією в одкровенні нового самопізнання» та «безпредметним, позачуттєвим, чисто словесним, психологічно не ускладненим стилем чистої оди». Оді не властива інша тема, «крім думки», «її стиль повинен був стати тканиною системи значень» та належати до «формально рецептивної» російської літератури [145, с. 56]. Ю. Тинянов фокусує увагу на ораторській настанові жанру та відзначає її подвійну сутність: «Ода як жанр вітійства складалася з двох взаємодіючих елементів: з початку найбільшої дії в кожному дану мить та з початку словесного розвитку, розгортання. Перше стало визначальним для стилю оди; друге – для її ліричного сюжету; при цьому лірична будова сюжету була результатом компромісу між послідовною логічною побудовою (побудова «за силогізмом») та асоціативним ходом зчеплених словесних мас» [195, с. 230]. Сучасний дослідник К. Осповат акцентує увагу на близькості «концептуального апарату ломоносівської «Риторики» та тинянівського «дослідницького інструментарію» теорії віршового синтаксису, аргументуючи риторичну сутність оди [131].

Стосовно декламаційних особливостей класичної оди, можна стверджувати, що на відміну від Ю. Тинянова, який вважає ораторський жанр оди інтонаційно організованим, Б. Ейхенбаум відзначає композиційну роль запитань та вигуків у тексті класичної оди: «Звичайно, вони мають своє інтонаційне значення, пов'язане з декламативним стилем, але саме як декламативні – вони не розвиваються у цілісну систему інтонування, а лише позначають розділи оди та носять риторичний, а не наспівний характер» [219, с. 348].

Серед сучасних досліджень жанру оди лінгвістичного характеру нашу увагу викликає дослідження О. Васильєвої «Ода XVIII століття: історико-літературна характеристика та прагматистична інтерпретація жанру», яка пропонує розглядати одичний твір у риторичному та прагматистичному аспектах, співвідносячи позатекстову комунікативну ситуацію жанру оди з особливим видом дискурсивної практики [37]. Огляд напрямків та аспектів вивчення одичного жанру свідчить про доцільність використання комплексного підходу (дискурсивного літературознавчого та риторичного аналізу) для дослідження динаміки урочистої оди в умовах риторичного типу мислення. Насамперед, зупинімося на теоретичних роботах XVIII століття, які містять матеріал для рефлексії.

Практичні рекомендації щодо написання жанру оди належать багатьом вченим та письменникам цього періоду. Варто зупинитися на «De arte poetica» Феофана Прокоповича, яка визначає жанровий та стилістичний настрій оди. На думку Феофана Прокоповича, ода – «это есть искусство сочинять короткие песни, которые сперва пелись в честь богов, героев и знаменитых мужей, а впоследствии были применены к какому угодно содержанию» [199, с. 442]. Відповідно до кількості строф оди поділяються на монострофічні, дистрофічні, тристрофічні та тетрастрофічні, а за віршованими розмірами, які були використані при їхньому складанні, – на одночленні, двочленні, тричленні та чотиричленні. Щодо стилю оди, автор безапеляційно стверджує, що він повинен приносити насолоду, «в них необходимо применять все фигуры, которые способствуют услаждению... Поэтому следует всячески украшать лирические оды: расположением стоп, цветами слов и мыслей, отделанностью и блеском» [Там само, с. 442].

Варто зауважити, що Феофан Прокопович наслідує античну одичну традицію та акцентує увагу на її ліричності, солодкості та кількості строф, проте зовсім не підкреслює певний компліментарний або ораторський зміст. Незважаючи на власну поетичну спадщину, численні похвальні промови та оду

«Епінікіон», Феофан Прокопович у «De arte poetica» досить легковажно описує цей жанр, що свідчить про переважно риторичний, а не поетичний характер жанру оди.

Класицистичним постулатом поезики у Франції є «Поетичне мистецтво» Н. Буало, який наділяє оду божественною сутністю, витіюватістю стилю та ліричним хаосом, що визначає специфіку жанру: «Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным, // И там, дерзания и мужества полна, // С богами говорит как равная она; // Прокладывает путь в Олимпии атлетам // И победителя дарит своим приветом; // Ахилла в Илион бестрепетно ведет // Иль город на Эско с Людовиком берет... // Рисует празднества, веселье и пиры, // Ириду милую и прелесть той игры, // Когда проказница бежит от поцелуя, // Чтоб сдаться под конец, притворно негодуя. // Пусть в Оде пламенной причудлив мысли ход, // Но этот хаос в ней – искусства зрелый плод» [31, с. 68 – 69].

В. Тредіаковський у 1734 році пише «Оду урочисту на здачу м. Гданська» та супроводжує її теоретичною статтею «Міркування про оду взагалі», в якій пропонує її жанрове визначення: «Речь *ода* с греческого есть слова Ωδη, которая по-нашему значит: *песнь*. Но в самой вещи ода есть совокупление многих строф, состоящих из равных, а иногда и неравных стихов, которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных» [188, с. 156]. Релевантною жанровою ознакою оди, згідно з якою вона вирізняється серед епічної поезії та ліричних пісень, на думку В. Тредіаковського, є саме *матерія*. Так, шляхетністю та високістю матерії ода наближується до епосу, а вирізняється стислістю та віршовим розміром (не гекзаметр). Уперше автор називає прізвиська грецького та римського поетів – Піндара й Горация, на честь яких пізніше будуть іменуватися різновиди жанру оди (гораціанська та піндарична).

У трактаті «Новий та короткий спосіб до складання російських віршів із визначеннями до цього належних назв» (1735) В. Тредіаковський наголошує на витоках оди з пастуших пісень та призначенні «самую высокую, благородную,

иногда ж и нежную материю воспевать» [Там само, с. 94]. Проте вже у «Погляді на початок поезії та віршів взагалі» автор зазначає, що саме дидактична функція є головною: «Ода – прославлять деяния великих людей и чрез то привлечь всех других к подражанию оным» [Там само, с. 109].

О. Сумарокову належить вільний російськомовний переклад поетичного досвіду Н. Буало в «Епістолі про російське віршування», в якому поет проголошує оду М. Ломоносова піндарівською та визначає її високу спрямованість, героїчну та похвальну сутність: «Когда имеешь ты дух гордый, ум летущ // И вдруг из мысли в мысль стремительно бегущ, // ... возьми гремещу лиру // И с пышным Пиндаром взлетай до небеси, // Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси: // Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен: // А ты, Штивелиус, лишь только врать способен. // Имея важну мысль, великолепный дух, // Пронзай воинскою трубой вселенной слух: // Пой Ахиллесов гнев иль, двигнут русской славой, // Воспой Великого Петра мне под Полтавой» [178].

У статті «Не уявним поетам» О. Сумароков підкреслює, що сутність поетичного мистецтва полягає саме в умінні поета поєднувати пишність і ясність викладу, орієнтує поетів-початківців управлятися в складанні од і наводить у якості прикладу промови Феофана Прокоповича, підкреслюючи близькість оди до ораторської прози: «Всего более советую вам в великолепных упражняться одах; ибо многая читатели, да и сами некоторый лирические стихотворцы рассуждают тако, что никак не возможно, чтоб была ода и великолепна и ясна: по моему мнению, пропади такое великолепие, в котором нет ясности. Многие говорили о архиепископе Феофане <...>, что проповеди его не очень хороши, потому что они просты; что похвальней естественной простоты, искусством очищенной, и что глупее сих людей, которые вне естества хитрости ищут?» [177].

Риторика М. Ломоносова рясніють прикладами з античних літературних віршованих текстів, що дозволяє співвіднести правила написання ораторських жанрів із літературними, оскільки обидва різновиди передбачають риторичну

інтенцію за допомогою емоційного впливу «схиляти» читача або слухача. На думку М. Ломоносова, прозова та поетична мови поділяються відповідно до жанрових характеристик: «Проза есть слово, которого части не имеют точно определенной меры и порядка складов, ни согласия, в произношении точно назначенного, но все речения располагаются в нем таким порядком, какого обыкновенный чистый разговор требует. Поэма состоит из частей, известною мерою определенных, и притом имеет точный порядок складов по их ударению или произношению. Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляются гимны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи» [105, т. 7, с. 96 – 97].

Наприкінці XVIII століття, незважаючи на згасаючу популярність класицизму, продовжують з'являтися статті та посібники нормативного характеру, що були присвячені питанням специфіки деяких жанрів. Яскравим доказом цього є робота Г. Державіна «Міркування про ліричну поезію або про оду взагалі», яка побачила світ уже на початку XIX сторіччя (1811 – 1815 рр.), коли одичний жанр практично втратив традиційні риси та модифікувався у нову жанрову форму. Незважаючи на те, що ця праця була написана не в досліджуваний нами період, вважаємо за доцільне розглянути його основні положення, згідно з якими стає можливим охарактеризувати «нову оду» Г. Державіна (Н. Алексєєва) та оцінити рівень її риторичності згідно з теоретичними приписами. У «Міркуванні» автор надає таке жанрове визначення: «Ода, слово греческое, равно какъ и псалмъ, знаменуеъ на нашемъ языкѣ пѣснь. По нѣкоторымъ отличіямъ въ древности носила на себѣ имя Гимна, Пеана, Диѳирамба, Сколіи, а въ новѣйшихъ временахъ иногда она то же, что Кантата, Ораторія, Романсъ, Баллада, Стансъ и даже простая пѣсня. Составляется строфами, или куплетами, мѣрнымъ слогомъ, разнаго рода и числомъ стиховъ; но въ глубокомъ отдаленіи вѣковъ единообразныхъ въ ней строфъ не примѣчается» [171, т. 7, с. 517].

Домінуючою жанровою ознакою оди, на думку Г. Державіна, є її лірична основа, тобто пісенне походження, якому автор відводить головну роль в історії людства: «Лирическая поэзія показывается отъ самыхъ пеленъ міра. Она есть самая древняя у всѣхъ народовъ; это отливъ разгоряченнаго духа; отголосокъ растроганныхъ чувствъ; упоеніе, или изліяніе восторженнаго сердца. Человѣкъ, изъ праха возникшій и восхищенный чудесами мірозданія, первый гласъ радости своей, удивленія и благодарности долженъ былъ произнести лирическимъ восклицаніемъ. Все его окружающее: солнце, луна, звѣзды, моря, горы, лѣса и рѣки напояли живымъ чувствомъ и исторгали его гласы. Вотъ истинный и начальный источникъ Оды; а потому она не есть, какъ нѣкоторые думаютъ, одно подражаніе природѣ, но и вдохновеніе оной, чѣмъ и отличается отъ прочей поэзіи» [Там само, с. 518].

Безсумнівно, поет сприймає оду не як дискурсивну стратегію, а лише як вилив суб'єктивних ліричних роздумів автора, який має аж ніяк не раціональні та логічні витoki. Мова оди «тверда, голосна, піднесена, шляхетна», проте завжди зображує почуття, а не дії предмету. Г. Державін надає перелік ознак та головних якостей високої оди: «Впрочемъ качество или достоинство высокихъ одъ и гимновъ составляютъ: вдохновеніе, смѣлый приступъ, высота, безпорядокъ, единство, разнообразіе, краткость, правдоподобіе, новость чувствъ и выраженій, олицетвореніе и оживленіе, блестящія картины, отступленія или уклоненія, перескоки, обороты, околичности, сомнѣнія и вопрошенія, противоположности, заимословія, иносказанія, сравненія и уподобленія, усугубленія или усиленія и прочія витѣйственныя украшенія, не рѣдко нравоученіе, но всегда сладкогласіе и вкусъ» [Там само, с. 522].

Г. Державін убачає в основі жанру оди ліричний безлад, тому що ода – породження нелогічного витоку думок та почуттів: «*Безпорядокъ лирической* значить то, что восторженный разумъ не успѣваетъ чрезмѣрно быстротекущихъ мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпитъ. Но безпорядокъ сей есть высокій безпорядокъ, или безпорядокъ правильный» [Там само, с. 539].

Проте, як зазначає автор трактату, без наявності розуму будь-який безлад перетвориться на хаос, де не буде ні розуму, ні краси. Як у епоху класицизму існувала славнозвісна єдність міста, часу та дії, так у автора «Міркування» з'являється «єдність пристрасті», яка не дозволяє автору змінювати тональність та характеристику почуттів протягом оди, щоб не ввести читача в оману та не засмутити ліру.

Г. Державін наполягає на стислості оди, адже будь-яке почуття не може бути довгим та емоційне збудження поета може втратити гостроту, якщо його підігрівати проти волі. «Впрочемъ краткость не въ томъ одномъ состоитъ, чтобъ сочиненіе было недлинно, но въ тѣсномъ совмѣщеніи мыслей, чтобы въ немногомъ было сказано много и пустыхъ словъ не было» [Там само, с. 545]. Поет вважає, що для лірики абсолютно не притаманна реалістичність відображення дійсності, проте поет має дотримуватися правдоподібності, оскільки вигадані емоції не зможуть справити належного враження без участі істини. «Поелику же истина одна даетъ вымысламъ вѣроятіе, а вымыслы истину только украшаютъ, то и надобно, чтобъ лирическая пѣснь содержала въ себѣ нѣкоторую правду, или былъ, а безъ того она не достигнетъ своего значенія» [Там само, с. 546].

Отже, жанр пісенного походження, що синтезує в собі риси лірики та епосу, поетично втілює риторичний дискурс, володіє ознаками комунікативної спрямованості тексту, характеризується пишним та вишуканим стилем, дає нам підстави для комплексного аналізу жанру урочистої оди, який містить настанову на публічне виголошення, на предмет наявності або відсутності в поетичних текстах риторичної рефлексії, а також рецептивної естетики урочистої оди.

Варто зазначити, що жанр оди, на перший погляд, за своєю диспозицією відповідає структурі ораторської промови, а точніше хрїї (аргументованій промові), яку М. Ломоносов насамперед згадує в «Риториці» 1744 року. Пізніше в «Риториці» 1748 року він виділяє хрію як окремий вид мовлення, який складається з восьми частин: 1) напад 2) парафразіс, 3) причина, 4) противне, 5)

подібність, 6) приклад, 7) свідоцтво, 8) висновок, та визначає: «Хрия есть слово, которое изъясняет и доказывает краткую нравоучительную речь или действие какого великого человека, и посему разделяется на действительную, словесную и смешанную» [105, т. 7, с. 295]. Близьку композиційну єдність жанрів урочистої оди та панегірика визнає Л. Сазонова, яка зазначає, що в XVIII ст. у творчості В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова та інших поетів «панегірична функція переходить до похвальної, урочистої, компліментарної оди. Приурочені до знаменних подій у житті царської сім'ї та держави, оди продовжили традицію оказіональної поезії. Але на відміну від панегіриків ода отримала тверду жанрову форму» [157, с. 104].

Проте раціональний прагматизм жанру оди, її спорідненість з ораторською прозою не всі дослідники сприймають однозначно. Ю. Тинянов зауважує, що М. Ломоносов складав великі за розміром оди, оскільки об'єктивно присутня логічна структура була не здатна реалізувати необхідну емоційну розрядку: «...замість логічного, силогістичного кістяка виростала інша підстава розгортання слова: напруження та дозвіл у переривчастій течії, у максимальній напрузі та максимальній розрядці» [195, с. 230]. На думку Г. Гуковського, «піїт керується в своєму співі не розумом, але замилюванням; його уява парить, миттю пролітає простір, час, порушує логічні зв'язки, подібно блискавці освітлює відразу різноманітні місця. < > тут логіка поступається місцем емоційно-виправданим зв'язкам; план оди Ломоносова протиставляється звичному уявленню про розумний план практичного викладу» [55, с. 47 – 48].

Звернімося безпосередньо до жанру панегірика, що у «Короткому посібнику до риторики на користь тих, хто любить солодкомовність» 1744 року визначається як «слово похвальное высокия особы, места или действия достохвального», що містить опис душевних якостей, характерних рис, чеснот, талантів, шляхетних вчинків і т.д. [105, т. 7, с. 70]. Панегірик має традиційну для ораторської промови структуру:

1. Вступ «должно быть цветно и приятно, тропами, фигурами и витиеватыми речьями...» [Там само, с. 71].

2. Тема в панегірику повинна бути сформульована «украшено и витиевато, под какою-нибудь фигурою или смешанною аллегориею» [Там само].

3. Тлумачення здійснюється трьома способами: 1) коли спочатку йдеться про те, за що взагалі особа гідна похвали, а потім уточнюється, чим славиться саме ця особа; 2) коли похвали перераховані в хронологічному порядку – від дитинства до старості; 3) «когда только самые знатнейшие свойства и добродетели похвалены бывают» [Там само].

4. Ствердження (докази) не є обов'язковою частиною панегірика, але містять «замысловато и пространно предложенные дела, свойства и добродетели» [Там само].

5. Висновок містить «побуждение к любви и почтению похваленных особы или места, к подражанию достохвального действия» [Там само].

Стиль панегірика повинен «употреблять замыслы, тропы, высокие и приятные фигуры, как отвращение, представление, разговор, вымысл» [Там само, с. 71 – 72].

Розглянемо диспозицію «Оди на день сходження на всеросійський престол її величності государині імператриці Єлизавети Петрівни самодержиці всеросійської 1746 року» М. Ломоносова, написану на п'ятиріччя правління цариці, як панегіричну, та проаналізуємо особливості риторики художнього тексту та дискурсивної практики урочистої оди як риторичної моделі. Зазначимо, що, аналізуючи текст цієї урочистої оди, ми вкотре наголошуємо не стільки на її формальній, структурній близькості до ораторських жанрів, скільки на комунікативній спрямованості та рефлексивності, зумовлених використанням відповідних риторичних стратегій, прийомів та стилістичних фігур.

Розпочинаючи композиційний огляд оди, відзначаємо, що автор починає свій виступ з традиційних риторичних прийомів: використовує так звані «постоянные собственные имена», тобто образи античної міфології. Зображення

вершини *Парнасу* та зібрання *Муз* виступає засобом досягнення необхідного риторичного ефекту: створення в читацькій уяві ідеальної картини спокою, блаженства та натхненності. Задля досягнення відчуття атмосфери природного, істинного вихваляння Єлизавети, яка має божественне походження, М. Ломоносов застосовує такі риторичні стратегії: уособлює природу за допомогою метафор (*воды протекают; холмы и древа взывают, гласом возвышают*) та вводить протиставлення неквапливого, прохолодного пейзажу приємному шуму в другій половині першої строфи: «Меня не жажда струй прозрачных, // Но шум приятный в рощах зланных // Поспешно радостна влечет...» [105, т. 8, с. 137]. Риторична фігура антитези «свет – тьма» реалізується у протиставленні ночі та дня, де схід сонця символізує сходження на престол імператриці: «Велит ночным лучам склониться // Пред светлым днем, и в тверди скрыться, // И тем почтит его приход. // Он блеск и радость изливает // И в красны лики созывает // Спасенный днесь Российский род» [Там само, с. 138].

Тема оди – п'ятиріччя сходження Єлизавети Петрівни на російський престол та її прославлення – представлена поетом як радісна звістка («Се мысль внезапно восхищенну // Веселый ободряет слух!»); метафоричне пробудження природи: «Уже со многими народы // Гласит эфир, земля и воды, // И камни вопиют теперь! // К нам щедро небо преклонилось, // И счастье наше обновилось: // На трон взошла Петрова дочь» [Там само, с. 139].

У тлумаченні поет образним, вишуканим стилем, за допомогою третього способу, тобто, перераховуючи найяскравіші чесноти царської особи, аргументує свою похвалу Єлизаветі. М. Ломоносов акцентує всемогутність та милосердя цариці, використовуючи прийом силогізму (застосовується в хрії), наприклад, ностальгія за петровськими справами та несвобода під владою біроновщини призвели до того, що Росія просить розради в своїй захисниці: 1. «Взирая на дела Петровы, // На град, на флот, и на полки»; 2. «И купно на свои оковы, // На

сильну власть чужой руки»; 3. «Россия ревностно вздыхала // И сердцем всякой час взывала // К тебе, защитнице своей...» [Там само, с. 138].

Ще одним прийомом, що зустрічається в жанрі урочистої оди, як і в хрїї, є звернення поета до історії, тобто демонстрація свідництва правління Петра як приклад для наслідування та продовження царювання Єлизавети: «Взирая на дела Петровы, // На град, на флот, и на полки...»; «Воздвигни нам Петрово Племя»; «Покрой отечески законы» [Там само, с. 138]; «Таков был Петр – врагам ужасен // Своим Отец, везде велик» [Там само, с. 143].

Єлизавета Петрівна має низку переваг, які підносять її над усіма: щедрість («Взирая на Елисавет // И купно на ее доброты: // От ней текут на всех щедроты, // Как твой повсюду ясный свет») [Там само, с. 142]; милість («Коль наша радость справедлива! // Нас красит сладостный покой; // О коль, Россия, ты счастлива // Елисаветиной рукой! // Противны сил ее страшатся // И купно милости чудятся») [Там само, с. 143]; мужність та краса («Дела Петровой дочери громки // Представив в мысленных очах...// Не всяк ли скажет быть чудесно, // Увидев мужество совместно // С толикой купно красотой?») [Там само, с. 143 – 144].

Ствердження (докази) не є обов'язковими в структурі панегірика, але можуть бути присутніми в алегоричній формі. Славне п'ятирічне правління імператриці принесло свої плоди, які М. Ломоносов перераховує на доказ багатьох радощів: «Пять крат под счастливой державой // Цветами красилась земля; // Стократной облеклися славой // Российски грады и поля: // Стоят трофеи вознесенны, // Цветут оливы насажденны // Елисаветной рукой, // Что новых светов достигает; // От той Европа ожидает, // Чтоб в ней восставлен был покой» [Там само, с. 144].

Висновок оди, подібно до хвалебної промови, містить побажання до процвітання держави, до вчинення геройських справ та поширення слави. В останній строфі поет наводить порівняння діяльності цариці з могутньою рікою, яка також розповсюджує свій вплив навколо: «Подай, о сильно божество! // Да

узрят многих лет округи // Ее к Отечеству заслуги... // И купно дел геройских слава, // Как ток великия реки // Чем дале бег свой простирает, // Тем больше вод в себя вмещает // И множество градов поит; // Разлившись, на поля восходит, // Обильный тук на них наводит // И жатвы щедро богатит» [Там само, с. 146].

У результаті аналізу вищеназваного поетичного тексту можна констатувати наявність риторичної моделі оди, яка характеризується певними ознаками. Перш за все це структурна подібність жанру урочистої оди та лінійної композиції хвалебної промови (панегірика). Монологічна позиція продуцента створює вигадану, заздалегідь задану дійсність, що складається з епізодичних картин, з настановою на її позитивне сприйняття в процесі декламації. Розцінюючи текст оди як комплекс риторичних стратегій для надання впливу на слухачів, зазначимо, що рефлексія безпосереднього адресату твору (імператриці) передбачає критичне переосмислення свого правління на відміну від рефлексії звичайних реципієнтів, які також беруть участь у даному акті висловлювання (дискурсі), слухаючи, оцінюючи та аналізуючи. Не можна не відзначити політичної, історичної, економічної спрямованості тексту, за допомогою якої автор сприяє зміцненню монархічної влади, виховує патріотизм та пробуджує надію на велике майбутнє. Позиція автора (суб'єкта) урочистої оди як канонічного жанру визначається поліфункціональністю: з одного боку, це компліментарна функція, а з іншого – повчальна. М. Ломоносов промовляє прогнозовані, очікувані перетворення в суспільному житті Росії, розраховуючи на їхнє швидке втілення.

На думку П. Серію, у межах моделі риторичного жанру оди процес висловлювання підлягає деяким стилістичним обмеженням: хвалебний характер, дотримання високого пишного стилю, витіювата мова, використання тропів, наявність вимислу, авторські звертання, риторичні питання та вигуки, соціальні статуси поета-підданого та імператриці тощо. Риторичний тип російської культури XVIII століття передбачав наявність соціально значущих жанрів, наприклад, дискурсивна модель жанру урочистої оди виконувала узагальнюючу

роль та формально повторювала будову ораторських промов, тільки в поетичній формі та з чисельними ліричними відступами.

У російській літературі XVIII століття жанр урочистої оди є носієм високої офіційної поезики та завдяки своїй комунікативній спрямованості має безпосереднє відношення до художнього дискурсу, що дозволяє застосовувати в процесі дослідження жанрової динаміки оди риторичний та дискурсивний види аналізу. На думку Н. Алексєєвої, одичний художній дискурс представлений гораціанською (старою) та піндаричною (новою) різновидами оди. Наше дослідження сконцентовано на аналізі дискурсивних особливостей піндаричних (урочистих, державних, панегіричних) одичних зразків.

Урочиста ода, адресована переважно державним особам, створюється за образом західноєвропейських од або є композиційною копією панегіриків та похвальних промов, тільки у віршованому вигляді. Риторичні посібники XVIII століття звертаються до жанру оди неодноразово, але не дають чіткої жанрової характеристики, вони обмежуються її ліричністю, підвищеною емоційністю, пишністю стилю. Письменники одностайні щодо походження оди, її строфічного характеру, високого стилю та змісту. Проте Феофан Прокопович бачить у жанрі оди насолоду та приємність, В. Тредіаковського турбує високість матерії, що змальовує героїчні подвиги у віршах будь-якого розміру, крім гексаметру. М. Ломоносов у «Риториці» відзначає віршованість оди та практично підходить до її створення з позицій раціоналізму: структура, доводи та емоційно-діючі прикраси. О. Сумароков звертає увагу на співвідношення пишноти та ясності в оді, оскільки високий одичний стиль вимагав вишуканої лексики, іноді не зрозумілої читачами. Це змушує поета писати просто та ясно. Нарешті, Г. Державін, дистанціювавшись від класицизму в епоху російського романтизму, підходить до оди як до високого ліричного жанру, який народжується за допомогою натхнення, зображуючи різні почуття, та містить ліричний безлад. Такий підхід свідчить про формальне та змістовне руйнування жанру класичної риторичної оди та зародження індивідуалістичної поезії.

Варто зазначити, що особливості жанру оди як дискурсивної практики не знаходять свого відображення в риториках та поетиках того часу, про що пише О. Погосян, яка зіставляє теорію та практику одичного жанру XVIII століття: «Йдеться про те, що найважливіші сфери, які найбільш активно впливали на еволюцію жанру, не входили в коло тем, які підлягали теоретичному осмисленню в рамках риторики тієї епохи» [137].

Аналіз «Оди на день сходження на всеросійський престол її величності государині імператриці Єлизавети Петрівни... 1746 року» М. Ломоносова демонструє диспозиційну відповідність жанру урочистої оди хвалебній промові (панегірику) та хрії, про що говорить збіг композиційних елементів (вступ, вибір теми, тлумачення, ствердження, укладення), присутність у тексті силогізмів. Також текст риторичної моделі урочистої оди можна розглядати як дискурс, який володіє політичною, економічною, історичною спрямованістю та характеризується деякими стилістичними обмеженнями.

2.2. Комунікативно-прагматичні принципи панегірика в урочистій оді Феофана Прокоповича

Ліричний жанр оди в російській літературі своїм корінням уходить ще в XVII століття з його панегіричними кантами, шкільною поезією тощо. На думку Л. Сазонової, «перші кроки на шляху створення системи віршованих жанрів, яка обслуговувала придворно-церемоніальну практику, зробив Симеон Полоцький» [158, с. 158]. Н. Алексєєва зауважує, що його головною заслугою було власне не створення жанру оди, а «розробка ним одичної форми, тобто російських силабічних строф» [11, с. 49]. Близкість панегіричної поезії та урочистого красномовства, що пояснюється «тривалим існуванням поетики в надрах риторики», сприяла виникненню практичної риторики Симеона Полоцького «*Rhetorica practica*» (1653) польською мовою та «Книги приветств на господския и на иныя празники и иныя речи разныя» – слов'янською мовою як зібрання

прикладів промов, присвячених різним подіям [158, с. 161]. Л. Сазонова стверджує, що Симеон Полоцький намагався риторизувати придворне життя та втілював у поезії «систему комунікаційних ситуацій» [Там само, с. 163].

Початком одичного століття в історії літератури слід вважати творчість Феофана Прокоповича, за словами С. Лучканина, «українського і російського церковного та громадського діяча, ученого-гуманіста, педагога-просвітника, драматурга, поета, перекладача, публіциста», якому належить низка похвальних слів [197, с. 253]. На честь перемоги у війні зі шведами Феофан Прокопович спочатку створює урочисту промову «Слово похвальне», а потім на російській, польській та латинській мовах надає її віршований варіант – «Епінікіон». Т. Автухович стверджує, що ці два тексти «було видано у 1709 році в Києві єдиною брошурою. «Епінікіон» – єдиний опублікований за часів життя російській вірш Прокоповича» [167, с. 490]. Саме поява цих різних за жанровою формою текстів, присвячених одній події, свідчить про те, що більше ніж триста років назад настає епоха, що «покладала великі надії на прагматику» [83].

Розмірковуючи над прагматичною природою панегірика, яку успадковує жанр урочистої оди в творчості Феофана Прокоповича, ми зіткнулися з проблемою жанрової невизначеності «Епінікіону». Хоча заголовок вірша відсилає нас до назви жанру епінікія – «хвалебна пісня на честь переможців (у війні або у спортивних змаганнях), виконувалася після повернення переможця на батьківщину у супроводі хору й танців» [166], дослідники здебільшого пропонують два наступні варіанти: поема або урочиста ода. Так, П. Берков, І. Єрьомін та В. Федоров розглядають «Епінікіон» як поему або як «прообраз майбутньої поеми» [60, с. 33]. П. Орлов відносить «Епінікіон» до низки серйозних героїчних жанрів, стверджуючи, що «цей панегіричний жанр передував у Росії класицистичній оді» [129, с. 22]. Натомість Г. Гуковський та Д. Благой переконані, що це урочиста ода, «офіційний твір, написаний ускладненим стилем, слов'янізованою мовою, із застосуванням риторичних прикрас та міфологічних образів» [54, с. 23].

Українська дослідниця Л. Копаниця, порівнюючи тексти «Слова» та «Епінікіона» Феофана Прокоповича, використовує термін «ода» та зауважує, що «поетичну складність викликає й ода «Епиникион», що близька за змістом тексту прозового «Панегирикоса» [83]. Проте пізніше автор статті називає «Епінікіон» «першим досвідом створення героїчної поеми, жанру нового для російської літератури» [Там само].

О. Буранок підкреслює жанрову дуальність твору: «...не випадково найвідомішим опублікованим літературним пам'ятником епохи став його «Епінікіон», що увібрав у себе генетично два нових жанростворення – оду та героїчну поему, жанри, яким призначено було стати у російській літературі класицизму високими та провідними. Отже, «переможна пісня» («Епінікіон») відкрила еволюцію, рух віршованих жанрів століття, її вплив є беззаперечним на творчість А. Кантеміра, В. Тредіаковського, О. Сумарокова, М. Ломоносова, М. Хераскова та багатьох інших, які не тільки знали творіння Феофана, але й спиралися на нього при створенні своїх од та героїчних поем» [33, с. 151 – 152].

Натомість Н. Алексєєва заперечує приналежність «Епінікіону» до одичного жанру, аргументуючи це тим, що свою першу оду Феофан Прокопович написав лише у 1727 році латиною та додав до неї російський прозаїчний переклад («Пришестя у Нов Град імператора Петра Другого 1728, Генваря II дня»), що свідчить про неспроможність російського віршування в написанні ліричних од [11, с. 51 – 52].

Погоджуючись із думкою Г. Гуковського, Д. Благого, О. Буранка, Л. Копаниці про жанрову сутність «Епінікіона», вважаємо, що перед нами урочиста ода, яка втілює у собі характерні риси похвального панегирика, та розглянемо її текст як «приклад тактики діалогу і безпосереднього залучення реального глядача, читача епохи до спілкування, а в результаті – формування нових суспільних, етичних, естетичних цінностей та норм» [84, с. 70], тобто текст урочистої оди «Епінікіона» Феофана Прокоповича виступає як приклад художнього дискурсу або комунікативної події, посиляючись на думку

Л. Селезньової, яка припускає тотожність цих явищ: «Така взаємозамінність понять пояснюється однаковою структурою, характерною як для комунікативної події, так і для дискурсу. В її основі лежить схема комунікації, запропонована Р. Якобсоном: адресант, адресат, повідомлення, яке написано за допомогою коду, контексту та контакту» [159, с. 49].

Головним приводом до здійснення цієї комунікативної ситуації (написання «Епінікіона») стає уславлення перемоги Петра I у Полтавській битві 1709 року. Феофан Прокопович, відомий як автор великої кількості похвальних слів, присвячених відомим державним подіям, супроводжує «Слово похвальне про преславну над військами свейськими перемогу» урочистим поетичним «Епінікіоном», який, відповідно до приміток В. Єрєміна, був опублікований слов'янською, латинською та польською мовами [199, с. 460].

Необхідно додати, що «Слово похвальне...» – це прозовий різновид усної епідиктичної промови високого стилю, орієнтований на масове сприйняття, що містить похвали поважній особі, ораторські роздуми, рясніє біблійними або історичними прикладами з цього приводу. З п'яти джерел, запропонованих автором «*De arte rhetorica*» для того, щоб черпати похвали («природа, доля, навчання, вчинки, обставини»), Феофан Прокопович використовує три [143, т. 1]. По-перше, автор акцентує увагу на долі Петра I, який володіє та керує майже безкрайними територіями, що красномовно свідчить про його могутність, багатство та силу: «Сия же вся не безсилим, якоже рех, ни ужем деломерным, но разве храбрим и мужественным оружием можаху определитися» [199, с. 25]. По-друге, оратор приділяє багато уваги вчинкам монарха, які демонструють його хоробрість, мужність, безстрашність тощо: «...яко без такового, толь дерзновеннаго и храбраго твоего на ратном бою присутствия не была бы, не была бы над толь страшным супостатом желаемая, но едва чаянная победа...» [Там само, с. 32]; «Твой же Марс, о монархо всероссийский, мужественне того из рук ему исторже. Что, глаголю, исторже! Понуди нестерпимым страхом, дабы сам свое все оружие и купно оруженосцы своя повергл под победительныя ноги

твоя» [Там само, с. 34]; «Вемы, яко сердце твое не поколебается страхом, не унывает во злочючении, не боится военных громов» [Там само, с. 28]. По-третє, обставини, що сприяли перемозі та спрямували її хід (поранення Петра, зрада Івана Мазепи): «Больше нешто реку: приближилася бяше (еже не без страха и трепета воспоминаем), приближилася бяше смерть явная ко боговенчанной главе твоей, егда железный желуд пройдет сквозе шлем твой» [Там само, с. 31]; «За толикую любовь монархи своего, еликой весь мир удивляшеся, толикую, беззаконный, показа вражду, еликой також де весь мир удивися» [Там само, с. 29].

Розгорнутий текст «Слова похвального...» надає слухачам можливість не тільки почути про радісну подію, але й уявити її, пережити певні емоції, дізнатися подробиці та вгамувати інтелектуальний голод, тобто логічно та аргументовано впливає на свідомість слухачів, переконуючи їх. Так, за допомогою екскурсів у світову історію (друга Пунічна та Троянська війни, конфлікти Московської держави з Туреччиною та Польщею) та завдяки розповідям притчового характеру, Феофан Прокопович конкретизує надзвичайну сутність Полтавської битви в зіставленні з видатними подіями минулого. Зауважимо, що у тексті «Епінікіона» зустрічаються лише міфологічні образи Марса та Фаетона, а також натяк на десятирічну тривалість Троянської війни, що свідчить не тільки про звільнення від зайвих персоналій, але й про прагматичну спрямованість жанру – переконувати почуттям.

На думку О. Погосян, жанровий вибір форми урочистого віршованого повідомлення поряд зі «Словом...» був обґрунтований тим, що «... позиція автора панегіричного вірша та похвального слова (проповідника) істотно відрізнялися, обидва жанри були втіленням принципово різної емоції» [138, с. 53]. Ода написана силабічним тринадцятискладовим розміром із паралельною жіночою римою, традиційною для віршування початку XVIII століття. Відповідно до «De arte poetika» Феофана Прокоповича твір являє собою монострофічну оду, написану двовіршами.

Вибір автором оди віршованого, римованого, високого витонченого стилю визначає відповідну підвищено емоційну рефлексію читачів та вирішує проблему, «як перетворити художній текст, поетичний світ, життєву школу минулих часів у природне джерело життєвого досвіду сьогоденного дня» [83]. Це яскравий приклад того, як професійно Феофан Прокопович знаходить для хвалебного пафосу лаконічну поетичну форму, орієнтовану на етос прочитання, з використанням художньо-виразних засобів (логосу). Одичний вірш передає надлишок радісних почуттів, які неможливо висловити, гіркота від втрат під час битви, ненависть до ворогів, відтворює картини веселого та щасливого майбутнього, сцени кровопролиття, – і все це спрямовано на досягнення автором риторичного ефекту захоплення, причетності до цієї нагоди. Читач сприймає Полтавську битву через створені образи, а не вслухується в історичні або біблійні приклади героїзму у проповіді. Знаменні події в історії людства, які озвучує автор «Слова похвального...», виконують у тексті урочистої оди роль герменевтичного коду, тобто розгадуються, осягаються.

Адресантом повідомлення про славу перемогу в російсько-шведській війні є збірний образ російського народу, за яким ховається безпосередньо автор, який обирає для вираження похвали переможцям форму першої особи множини, наголошуючи на причетності всього народу до радісної події: «Побідихом! Падесея супостат наш лютий, // І отступник приять казнь, отчества враг велій, // Ко нам же возвращенный грядет мир веселый // І безбідно здоровіє ведет зо собою» [143, т. 3]. Безпосереднім адресатом комунікативної події, згідно з риторичним етикетом, є образ Петра I, який очолив перемогу над шведами, та саме до нього спрямовані звернення автора, оформлені у другій особі однини: «О Петре, царей славо, і, яже достоїть, // Потребния времені подаст совіти // І благополучними веселить обіти» [Там само], «Тимже приими, о храбрый царю, цвіт побідний // І сили, яже в тебе Марс сей многобідний» [Там само]. Проте поряд з образом монарха перед читачем з'являються образи Бога, Слави та Івана Мазепи: «Ти рци, славо гласная!», «О боже всесильний, // Єще наш приял еси

воплі і плач умильний, // Єще нас не судити в конець отринуті!», «О плем'я єхиднино! О ізверже мерзкий!» [Там само]. Комунікативна полівалентність адресанта допомагає автору охопити неосяжну широчінь зображуваної картини світу та демонструє головну мету ситуації спілкування: «По всей же вселенной // Розсій велегласіє вісти торжественной!» [Там само].

Можна також проаналізувати комунікативну стратегію панегіричної оди Феофана Прокоповича в аспекті теорії кодів Р. Барта (герменевтичного, семічного, символічного, проайретичного та культурного), які демонструють дієві засоби впливу на читацьку аудиторію (одичні топоси, історичні, літературні, релігійні образи) та застосовані поетом для досягнення усвідомленої читацької інтерпретації художнього тексту.

Семантичними кодами «Епінікіона» є наступні тематичні смислові центри, що характеризують його панегіричну спрямованість:

1) неспроможність вірша вимовити ті блаженні почуття, які відчуває автор («Кий язык і коє // Слово ізрещи может блаженство такое!») [Там само];

2) влада Бога над людьми («Тогда бог всемогущий з висоти небесной // Призрів на люди своя і не терпя лестной // Єресі на ізбранных вию находить») [Там само];

3) втілення імперського колоніального дискурсу, згідно з яким діяльність Мазепи трактувалася як зрада Батьківщини та царя («Летить свій, летить купно змінник неістовий. // Камо духом бісовським біжиши носимий, // Студе віку нашего, вреде нестерпимий? // На отца отчества мещеши меч дерзкий!») [Там само];

4) непереможність держави («Зрім же, что і свій дерзкий силою своєю // Успі храброй Росії, борясь зо нею», «Страх не может Росії сил храбрых сотерти: // Не боїться, не радить о видимой смерти») [Там само];

5) величність монарха («Царю богом вінчанный, ти силен о бозі, // Сокрушив, повергл еси гордого под нозі») [Там само].

Центральним кодом «Епінікіона» є релігійний код, який реалізується за допомогою антитези: православні – неблаговірні (поганини). Шведське військо охопила гординя: «Помислиша-бо собі от твердой сложенних // руди і во стикгійской воді ізмовенних, // І не мощи своєму язвитися тілу: // Такову безумні мняху в собі силу» [Там само]. Православні воїни знаходяться під божественним захистом та охороною, вони не жорстокі й безжальні, сподіваються не на гнів, а на любов та згоду, шануючи Бога: «В полках же православних бог непостижимий, // Хотя їм дати кріпость і щит нерушимий...// Кріпким любве союзом, і вливаєт тверду // Дерзость, но не безбожну і не жестосерду, // Даби ні на смертнью силу полка многа, // Ні на лук свой уповал воїн, чтущий бога» [Там само].

У той же спосіб Феофан Прокопович протиставляє чудову перемогу Петрового війська («Бог сильний. Абіє-бо от горнього дому // Низпосла щит (щит, їм же во лютоє время // Хранить гради, і царства, і людское плем'я) // І вся на главу твою і на твоя сили // Летущія сотвори бездільния стріли» [Там само]) і страждання, поразки та кровопролиття шведів: «Свій же, во оружїї своем уповаю, // Гинет явственні, егда коей ізбивая // Смерті, огнем летущой; діється кров всюду; // Стелет землю трупіє; мало уже люду // Зрється во полках єго» [Там само].

Дискурс «Епінікіона» містить і культурний код, який, на нашу думку, реалізується через використання міфологічних мотивів. Так, Феофан Прокопович неодноразово звертається до образу Марса як покровителя війни. Для поета це «жестокий и многобідний» бог, який, будучи язичницьким, несе в собі лютий, агресивний початок. У цьому ж ключі автор представляє нам ватажка шведів, який то загордився, подібно до Фаетону («Свій суєтну бров бути, гордині своє, // І, поражен силою десниці твоє, // Аки з небес молнієм, достиже злонравний // В конец Фаетоной погібелі равний»), то з ганьбою біжить у алегоричному образі лева («Страх ізнесе, і уже во силі немногий // Сам лев, іже многія устрашаше гради, // В ліси, в чащі побіже іскати отради. // З малою ли біжиши,

звіре, срамотою, // Хоботом заглаждая слід твой за собою?») [Там само]. Ще одним зверненням автора до античної грецької культури є згадка про Троянську війну, тому що вирішальною битвою на десятому році Північної війни (1700 – 1721) стала саме Полтавська битва: «Уже брань десятоє літо начинаше // (Время брані Троянський), егда уже бяше // Внутр отчества супостат сверіпий і дивий» [Там само].

Важливу прагматичну роль у створенні пафосу комунікативної ситуації виконують невід’ємні риторичні вигуки та запитання, які надають оді урочистості, відчуття надподієвості та причетності до емоційної сфери: «О блаженство наше!», «О день благополучний!», «Кое убо торжество, кий лик будет равний // Сей побіді?», «о безсмертной слави Діло!». В оді реалізується прийом внутрішньотекстової мовної композиції, коли власне висловлювання автора містить слова Бога, адресовані шведам. Ці слова підкреслюють його присутність і підтримку, яку він надає російським військам: «Всує, – рече, – вся сія вражія навіти, // Да і всю лютость і весь ізнурих яд звірний, <...> // О свію, моя, яже в силі прославися // І сотре ад, десниця со Петром на брани // Будет, і узрим, коєй побіда ждет страни» [Там само].

«Епінікіон» Феофана Прокоповича – один з перших прикладів написання урочистої оди в російській літературі початку XVIII століття. Проте, на наш погляд, варто крізь призму риторичного дискурсу продемонструвати поетичний зразок популярної приблизно до 1730-х рр. теорії гораціанської або шкільної оди (помірної та приємної) [11]. На думку Н. Алексєєвої, саме невелика одична творчість А. Кантеміра демонструє специфіку гораціанської оди. Зауважимо, що обрана нами для аналізу «Ода. Імператриці Анні на день народження» (1730) – це не оригінальна ода А. Кантеміра, а віршований переклад з латини творчості учнів Академічної гімназії, який відчутно «текстуально залежить від шкільної оди» [11, с. 76]. Відомо, що поет не мав власних панегіричних од, присвячених імператриці, з приводу чого З. Гершкович зауважує: «Безсумнівно маючи велике поетичне обдаровання, порівняно з тими, хто в той час був задіяний у системі

російського віршування, Кантемір однак наполегливо уникає використовувати його для написання панегіричних творів» [51, с. 192].

Серед формальних ознак кантемірівської оди, таких як лірична пісенність, строфічність, середній стиль, перед нами звичайна ода. Проте вона не відповідає ані риторичній жанровій моделі, ані риторичним правилам складання епідейктичних промов. Почнемо з того, що головною комунікативною стратегією вітальної промови, на думку Феофана Прокоповича, було «тішитись з приводу чиеїсь радості і щастя» [143, т. 3]. Поет упродовж усієї оди жодного разу не згадує про свято, що стало приводом створення цієї комунікативної події, не виголошує компліментів, не використовує риторичних звернень або одичних топосів, окрім згадки про «цинтию пресветлу» (міфологічну Артемиду). Лише наприкінці оди автор раптом демонструє адресанта своєї промови (Анну Іоанівну) та навіть надає приклади з власного життєвого досвіду («Видел я многих, и неоднократно, // Которые, в старость достигше глубоку, // Горькие слезы с вздыханием лили, // Что оных лета глупо провожденны») [76, с. 213]. Замість уособленої похвали А. Кантемір пропонує відсторонену популяризацію концепції освіченого абсолютизму та частково продовжує тему своєї першої сатири («До свого розуму»): розум, прагнення вчитися, мудрість, чесність, мужність – це запорука добробуту країни: «Невредимо пребывает Все, что мужественно, честно, // Благо, истинно, нелестно; // Яко же вдавшаяся в море // Камениста гора валы, // Возвышающихся горе // С стремлением и немалый // Ужас с собою влекущи, // Сильны ветры, все гнев сущи, // Ни во что, тверда, вменяет» [Там само].

Умовно композиція оди А. Кантеміра складається з двох частин: перша частина містить низку метафоричних образів, які алегорично відтворюють пріоритетність раціональної моделі всесвіту («В одном разуме живот состоится, // Когда прочая подлежат вся смерти // И когда ово гинет, ово тлится, – // Преславный разум ни смерть может стерти», «Хитр ум естество всего испытует», «Народами той же Разум управляет») та наводить приклад з історії Давньої Греції

(«Греков против римска был всего защититель // Войска Архимед один, дивных вымыслитель // Орудий...») [Там само, с. 211 – 212].

Друга частина – остання строфа оди, в якій поет звертається до імператриці та нарешті виконує прямі обов'язки автора панегірика (традиційні похвали та побажання): «Отвсюду бессмертная хвала и велика // Тебе слава пристойит, о Анна; толика // Пространство, империя, яже управляеш // Праведными законы и счастливо знаешь, // Державствуя, добрые вводит в народ нравы, // Добродетели в себе дая образ здравый. // Долженствовать всяк тебе здравие согласно // Свое исповедует; и мир цветет красно, // Всеприятный при тебе, мир, един над многи» [Там само, с. 213].

Отже, «Епінікіон» Феофана Прокоповича за своєю комунікативною спрямованістю висловлює панегіричний пафос, який отримав жанрове обрамлення у формі урочистої оди. Спроба автора передати однаковий зміст ораторської промови у віршах та в прозі характеризує Феофана Прокоповича як досвідченого трибуна, який переслідує прагматичну мету просування політики Петра I та його реформ серед населення будь-якими доступними способами: переконання логічним шляхом або за допомогою емоційного впливу. Оскільки «Епінікіон» композиційно та стилістично відповідає одичним характеристикам, відрізняється застосуванням риторичних стратегій та прийомів, дотримується риторичного етикету (ми, він, ти) та втілює мовну реалізацію комунікативної ситуації, він є одним з перших повноцінних поетичних зразків урочистої оди. Натомість аналіз «Оди. Імператриці Анні на день народження» А. Кантеміра свідчить про невідповідність жанру шкільної оди риторичній жанровій моделі: висока урочиста піндарична ода, що з'явиться вже в 1740-х рр., замінить собою силабічну гораціанську оду середнього стилю, яка характеризується відсутністю урочистих емоцій та не вирізняється традиційним риторичним дискурсом.

2.3. Прагматичний дискурс урочистих од В. Тредіаковського як риторико-культурний код XVIII століття

Як зазначалося раніше, XVIII століття в історії російської культури є риторичною епохою з парадигмальними цінностями. Художні літературні твори цього періоду виявляються носіями специфічного історико-культурного коду, необхідного для адекватного розуміння та продуктивної читацької рефлексії. Риторичним і культурним кодам, а також їхнім різновидам у літературних текстах присвячені розвідки Р. Барта, Р. Якобсона, Ю. Лотмана, Л. Осадчої, Д. Гудкова, М. Пенцовой, В. Маслової, О. Королевої та інших. Закцентуємо, що увагу привертає проблема адекватної інтерпретації та подальшого сприйняття творів, написаних кілька століть тому, які відсилають нас до історичного та культурного минулого держави в аспекті комунікативної події.

Співвідношення риторики та герменевтики в нашому дослідженні реалізується у спробі інтерпретувати не стільки зміст ліричних текстів, скільки «виявити інтенції адресанта промови» [206, с. 34]. Межа між риторикою та герменевтикою виявляється не дуже чіткою, оскільки аналіз риторичних категорій урочистих од здебільшого спрямований проаналізувати адекватність використання певного риторичного інструментарію відповідно до текстової прагматики.

Про риторичний код (Р. Барт) та його різновиди вже зазначалося в попередньому розділі (2.2.). Поняття «культурний код» як культурологічний термін представлений двома значеннями: 1) «ключ до розуміння типу культури (дописемний, писемний, екранний періоди). Культурний код дозволяє зрозуміти перетворення значення на зміст; 2) сукупність знаків (символів), смислів (та їх комбінацій), що містяться в будь-якому предметі матеріальної та духовної діяльності людини» [29]. Беручи до уваги семіотичний характер культури, проаналізуємо тексти художніх творів як носіїв культурних кодів, що в процесі комунікації перешкоджають розумінню та потребують декодування.

Проблема культурного коду може бути розглянута ще й в аспекті комунікативної події. Наприклад, у моделі спілкування Р. Якобсона в якості коду виступає мова позаісторичного розвитку, що, на думку Ю. Лотмана, фактично неможливо, тому що мова не є штучною системою: «Код не передбачає історії, тобто психологічно він орієнтує нас на штучну мову, яка й передбачається ідеальною моделлю мови взагалі. «Мова» ж несвідомо викликає у нас уявлення про історичну протяжність її існування. Мова – це код плюс його історія» [109, с. 15]. Літературний твір володіє певним культурним знаковим змістом, який протиставлено в позалітературній знаковій системі.

Творчість В. Тредіаковського дослідники пов'язують не тільки з реформою російського віршування, але й з історією становлення жанру оди та її різновидів у російській літературі XVIII століття. Поет першим у 1734 році вводить у літературний побут назву жанру урочистої оди («Урочиста ода про здачу міста Гданська») та, наслідуючи французьку моду, створює піндаричний вид оди, а не продовжує її гораціанську лінію. Піндарична ода характеризується наполегливістю, шаленством; вона переходить на більш високий змістовний рівень, відійшовши від стриманості та приємності. Н. Алексєєва зауважує: «Піндарична ода, починаючи зі свого виникнення, була одою панегіричною, хвалебною та одночасно державною, патріотичною» [11, с. 118].

Жанрова система російської літератури XVIII століття представлена низкою риторичних моделей, запропонованих теоретичними настановами, та містить ряд культурних кодів епохи. Урочиста ода в російській літературі XVIII століття замінює жанр «слова» та характеризується церемоніальністю, оскільки висловлює політичну та громадянську спрямованість придворного етикету. «Ода урочиста на здачу міста Гданська» (1734) вважається першою піндаричною російської одою, написаною В. Тредіаковським, хоча, на думку О. Погосян, поет вже тренував свій одичний стиль в «Оді вітальній ... Ганні Іоанівні...» 1733 року. Перша версія «Оди на здачу міста Гданська» демонструє досвід перекладання французького вірша на російську мову та демонструє

дев'ятискладовий розмір, точніше силабічний неповний хореїчний тетраметр, що складається з дев'ятнадцяти десятивіршових строф. Пізніше з'явиться силаботонічна версія оди, написана чотиристопним хореєм, якою ми й скористаємося для аналізу.

Предметом нашого дослідження є особливості панегіричного дискурсу в урочистих одах В. Тредіаковського різних часів з метою простеження жанрової динаміки та вирізнення кодів, які сприяють адекватному сприйняттю одичного змісту. Вибір аналізу риторико-культурного коду обумовлений вмістом у жанрі урочистої оди як риторичних, так і культурних кодів. При виборі схематичної послідовності дослідження посилаємося на план аналізу лінгвокультурологічного коду поетичного тексту, запропонований О. Королевою:

1. Виявлення дискурсивного типу риторико-культурологічного коду твору.
2. Визначення та характеристика мовних засобів вираження історико-культурологічного коду (приклади інтертекстуальності, засоби художньої виразності; риторичні засоби й прийоми тощо).
3. Створення структурно-змістовної типології історико-культурологічних кодів та їх взаємодія.
4. Предметно-тематичні різновиди риторико-культурологічних кодів та їхня взаємодія [88, с. 16 – 17].

В одній з перших од В. Тредіаковського реалізуються панегіричний та міфологічний типи дискурсу, представлені в комунікативній ситуації за допомогою цілого ряду риторичних та культурних кодів. Поет використовує хвалебні формули та вдається до міфологічних образів для відтворення алегоричної картини історії; характеризує адресата та інших учасників ситуації спілкування (Гданськ в облозі, Станіслав) і тим самим викликає в читачів відповідну рефлексію.

Для початку визначимо семантичний код оди або «благородну та високу матерію», покладену в основу змісту, тобто історичну подію, що була приводом для відтворення цієї комунікативної ситуації: переможна облога російськими

військами міста Гданська (Данцига) та уславлення монархині Анни Іоанівни. Поет є адресантом (відправником) хвалебного послання, який звертається до цариці Анни Іоанівни (адресату), дотримуючись чіткої форми ліричної оповіді від першої особи однини: («Моя глас лиры»; «Се бряцаю в лиру сладку»; «Невозможно мне как леть»; «К пеню мой глас бодрит»; «Что я зрю? не льстит ли око?») [188, с. 151 – 155]. Проте ототожнювати поета та героя повністю неможливо, тому що лірична оповідь набуває невизначено-особистого характеру, а потім, коли поет віддає всі повноваження лірі, навіть стає відсторонено-описовою: «Воспевай же, лира, песнь сладку, // Анну, то есть благополучну, // К вящему всех врагов упадку, // К несчастию в веки тем, скучну» [Там само]. Складається враження, що адресант навмисно уникає суб'єктивізації, щоб його мова виглядала правдоподібною та переконливою, а читача не залишає впевненість у безпосередній участі поета в описуваних подіях. Щоб читач не забував про автора, він нагадує про себе рідкісними репліками від першої особи, підживлюючи художньо-документальну оповідь.

Образ одичної світобудови містить засоби художньої виразності, які підкреслюють природу риторико-культурних кодів, що зустрічаються в тексті твору. Наприклад, початок урочистої оди В. Тредіаковського, що містить оксюморонний вираз «трезвое пианство» [187, с. 139], запозичене автором оди в Н. Буало, продовжує викликати дослідницький інтерес (П. Берков, В. Живов, О. Погосян, Н. Алексєєва та інші), оскільки демонструє непрагматичну інтерпретацію поетом одичного захвату. О. Погосян пише: «Захопленню – риторичній формулі протиставлений тут захват як психічний стан поета-творця» [137]. Вона розглядає це словосполучення не просто як одичний захват від творчого процесу або платонівське божественне натхнення, а як явище психічного «захоплення», яке безпосередньо стосується душі поета та не пов'язане з міфологічною волею богів.

Саме про відмову В. Тредіаковського від культурних одичних традицій свідчить лист поета І. Шумахеру, в якому проголошується квінтесенція ліричної

творчості, заснована на натхненні та душевному захваті, а не на риторичних формулах: «И вот сначала послышался голос очень тихий и прелестный, совершенно растрогавший мое сердце, и звуки гармонической лиры, на которой играли с изумительною грациею. Чудесное движение меня охватило так могущественно, что я пришел в восторг. <...> Я слушал с ненасытимою охотою слова, которые пели, и дрожал за себя, чтобы скоро их не перестали петь вопреки моего желания. <...> Вот они: Я. Аполлон, уходите от меня прочь – вам нет более во мне нужды. Вдохновляемые другими, трудитесь без опасения. Не жалуйтесь на невозможное» [135, с. 41]. Звичайно, цей епістолярний уривок не має однозначного трактування, проте новаторська ідея про відмову від традиційних риторичних формул та моделей, пошук неочікуваних, спонтанних джерел для натхнення характеризує одичний досвід В. Тредіаковського як поступовий.

Н. Алексєєва ставить під сумнів погляд О. Погосян щодо психічного захоплення поета та вважає, що він у своєму листі пише про поетичний екстаз, який охопив його під впливом промов Аполлона: «Риторична формула не може бути протиставлена психічному стану. Строго кажучи, будь-яка риторична формула висловлює певний стан, думки й почуття. Описаний стан екстазу теж належить риторичі та може розглядатися як умовний» [11, с. 126]. Хотілося б відзначити, що стан захвату чи натхнення в першій оді В. Тредіаковського співвідноситься автором виключно з категоріями раціональності, що підтверджує думку Н. Алексєєвої про висловлення поетом одичного захвату в межах риторичної формули (у тексті цитати містяться слова, виділені курсивом автором роботи):

Музы! *ум* не вас ли зрит?
Струны ваши сладкогласны,
Меру, лики слышу красны,
Пламень в *мыслях* восстает [188, с. 151].

Інтертекстуальність диспозиції оди, що, за словами самого автора, написана як наслідування Н. Буало «Ода на взяття Намюра», демонструє відтворення акціональної послідовності описаних подій, що характерне для риторичного жанру оди. В. Тредіаковський писав: «...сия самая ода подала мне весь план к сочинению моей о сдаче города Гданска, а много я в той взял и изображений; да и не весьма тщался, чтоб мою так отличить, дабы никто не узнал...» [Там само, с. 158]. Проте Н. Алексєєва в коментарях до оди зауважує, що «...Гданська ода лише окремими та порівняно небагатьма своїми місцями повторює оду Буало. Наслідування полягало більше не в запозиченні, а у відтворенні французької строфи та одичного стилю, у доборі доречних для оди слів та порівнянь» [11, с. 581].

Творча стратегія В. Тредіаковського, обрана поетом для зображення гданської баталії, коли автор майже до кінця приховує від читача результат битви, є яскравим прикладом герменевтичного коду, який орієнтований на читацьку інтерпретацію перемоги, обумовлену, своєю чергою, авторськими ремарками. Поет у передостанніх строфах не просто констатує факт здачі Гданська поляками: «Сталось так. Знак виден к сдаче: // И повергся Гданск к ногам!» [188, с. 156]. Протягом усього тексту оди автор користується різними риторичними прийомами та стратегіями для того, щоб запрограмувати сприйняття читача на перемогу російських військ. В. Тредіаковський описує польське військо та вдається до засобів художньої виразності з негативною конотацією. Наприклад, застосовує інверсивну стилістичну фігуру, яка містить парафразис, що характеризує поляків як боязких та не здатних на геройську смерть: «Воинов своих блажит // Храбра сердца неимущих, // То едино стерегущих, // Жизнь спасти б, и всяк бежит» [Там само, с. 154]. Або: «Начинает Гданск трястись; // Сдастся всяк, как биться прочил, // Мыслит купно и спастись // От оружий, бомб летящих, // И от всех зараз, град тлящих» поет використовує синекдоху та в образі Гданська втілює польське військо, яке біжить з поля бою [Там само, с. 155 – 156].

Натомість, при зображенні російського війська В. Тредіаковський застосовує антономазію та називає кожного воїна Марсом, щоб гіперболізувати сміливість та самовідданість всієї армії: «Марсом каждая звать пристало // Ввоех, как на брань спешил: // Всяк готов пролить кровь смело, // Иль венчать об Анне дело» [Там само, с. 152]. Або метафорично прославляє їхні переваги над ворогами: «Зрите вы, противны роды, // Храбрость русских воев днесь: // Не вредят им огонь и воды; // В каждом грудь открыта здесь. // Коль все дружно приступают! // Как свою жизнь забывают! // Не страшит из пушек гром!» [Там само, с. 155].

Текст оди містить приклади використання епітетів та метафор для створення образу цариці-переможниці: Анна Іоанівна «храбрая, благополучная, милосерда, поданным любезна, многомочная, гневная, счастием превосходна, страшная, Анна Августа августейша, любима от вышня бога» [Там само]. Російський панегіричний досвід зображення монархів наказує представляти їх мужніми та войовничими, проте В. Тредіаковський створює образ миролюбної цариці Анни як Божої ставлениці: «Что ж чудным за власть // шлемом блещет? // Не Минерва ль копие мечет? // Явно, что от небес посланна, // И богиня со всего вида // Страшна и без щита эгида?» [Там само, с. 152] або «Анне не было подобной // В милосердии нигде; // Нет и к миру толь способной // С не хотящим быть в вражде: // Меч, оливою обвитый, // В бранех токмо есть сердитый» [Там само, с. 154].

Поет використовує міфологічні образи як засіб кодування героїв та подій, що вимагають художньої алегоричності. Читачі, які здатні розпізнати (інтерпретувати), про що йдеться, мають насамперед широкий історичний та літературний світогляд для розуміння давньогрецьких культурних кодів. Міфологічний різновид коду – рефлексія на класицистичну настанову «ідеалізації античності».

Наприклад: 1. «Сам Нептун что ль строил стены? // Сии при море стоят? // Нет ли Тройским к ним примены, // Что пустить внутрь не хотят» [Там само,

с. 152]. Цей одичний фрагмент містить металепсис як різновид метонімії, що демонструє аналогію між божественною неприступністю Трої та Гданськом.

2. «То не мать басней Троя; // Не один тут Ахиллес: // Каждый рядовой из строя // Мужеством есть Геркулес» [Там само]. За допомогою антономазії поет змальовує російське військо як хоробрих і безстрашних воїнів, які подібні грецькому богу Геркулесові, а не ахейцям, що могли пишатися тільки Ахілесом.

3. «Быть в защите до конца // Чрез востекшего Нептуна; // Росского ж боясь перуна, // Дальный в помощь и народ // Емлет от берегов Секваны; // Сей на бедство в барабаны // Бьет у Векселминдских вод» [Там само, с. 153]. Уривок синтезує міфологічні та історичні коди, що демонструють підтримку Гданська французьким флотом (Секвана – Сіна), який прибув на береги Вісли (Нептуна).

Предметно-тематичні коди, які можна виділити в «Оді урочистій на здачу Гданська», – це низка одичних топосів, що характеризують цей жанр та утворюють різні комбінації риторико-культурних кодів:

1. Парнаські музи – це джерело панегіричного натхнення для адресанта («Струны ваши сладкогласны // Меру, лики слышу красны») [Там само, с. 151], а еталоном високої поезії постають античні майстри слова («В слóгах толь высокопарных // Пиндар, Флакк по нем, от мглы // Вознеслись до светозарных // Звезд, как быстрые орлы») [Там само]. При цьому поет створює кільцеву композицію, традиційно починаючи та закінчуючи оду темою магічної сили ліри: «Лира! песнь скончай и лики: // Анну венценосну петъ // И доброты превелики // Невозможно мне как летъ» [Там само, с. 156].

2. Теми приреченості ворогів на поразку та милості переможця до переможеного реалізуються в тексті за допомогою умовного способу: «Купно хоть державы б стали // За тебя, Гданск, от сердец, // Хоть стихии б защищали, // Многих стран бы от конец // Воины в тебе всем были // И свою б кровь щедро лили // Но ничто тебе от мук // Есть не сильно дать свободу, // И просечь вконец без году, // И у Анны взять из рук» [Там само, с. 155].

3. Риторичні питання, що надають одичній оповіді комунікативну спрямованість та імітують діалог: «Что я зрю? не льстит ли око?» [Там само, с. 153], «Сам Нептун что ль строил стены? // Сии прї море стоят?» [Там само, с. 152], «Ах! Гданск, ах! Что ты дерзаешь? // В ум приди, с ним соберись: // В пагубу себя ввергаешь. //Что стал? медлишь! Покорись» [Там само, с. 154]. А також звернення, які, на думку М. Ломоносова, «есть когда слово обращаем к другому лицу, подлинному или вымышленному, от того, которого само настоящее слово требует» [105, т. 7, с. 266]. Ця риторична фігура передає певні почуття адресата, наприклад, захоплення, похвали: «Европейска и Азийска // Златовидный солнца луч! // О! монархиня Российска, // Сей блаженства есть твой ключ, // Что подданным толь любезна!» [188, с. 153].

4. Висновок оди містить традиційну хвалебну формулу, адресовану цариці: «В сем хвала, в сем Анне многа, // Что любима есть от бога. // Сам всегда ее блюдет; // Им победы та имеет, // Кто противником быть смеет. // Анна мног век да живет!» [Там само, с. 156].

Отже, В. Тредіаковському належить першість у створенні жанру піндаричної оди в історії російської літератури XVIII століття, яка набула популярності після легкої гораціанської оди. «Ода урочиста на здачу міста Гданська» В. Тредіаковського адресована Анні Іоанівні – перший офіційно визнаний зразок панегіричного дискурсу, що містить низку риторичних і культурних кодів, згідно з якими читачі інтерпретують цей текст як жанр урочистої оди.

Композиція оди, на думку самого В. Тредіаковського, інтертекстуально відтворює план французької «Оди на взяття Намюра» Н. Буало, що є результатом наслідування класицистичних зразків, та характеризується чітко визначеними нормами комунікації (адресант говорить від першої особи, звернення до адресата від другої особи, риторичні запитання та звернення). Міфологічні образи в оді не тільки виконують художньо-виражальну функцію (антономазія, парафразис, металепис), але й свідчать про ідеалізацію давньогрецької культури в епоху

Просвітництва, тому що виступають культурним кодом XVIII століття. Лейтмотив оди В. Тредіаковського – це одичний захват, який називається «трезвым пианством», та втілюється в риторичній формулі, що демонструє непідвладність розуму [188, с. 139].

Аналіз риторико-культурних кодів панегіричного дискурсу однієї з перших урочистих од В. Тредіаковського, написаної в 1734 році, засвідчує, що поет закладає основи клішованого жанру урочистої оди, наслідуючи європейські зразки, та працює над створенням індивідуального авторського стилю з використанням нетрадиційних образотворчих прийомів.

Дослідники творчості В. Тредіаковського стверджують, що після «Оди на здачу міста Гданська» поет кілька років не звертається до написання оригінальних творів російською мовою. Тільки в 1742 році з нагоди коронування Єлизавети Петрівни В. Тредіаковський вирішує написати вітальну оду «Імператриці Єлизаветі Петрівні в день її коронації». Н. Алексєєва в коментарях до оди зазначає, що «поява «Оди вітальної» до дня коронації імператриці Єлизавети Петрівни 25 квітня 1742 р. була викликана «порадою знатних благодійників» В. Тредіаковського, у числі яких, мабуть, знаходився кн. Б. Куракін, зустріти нове царювання одою» [Там само, с. 595]. Цей поетичний зразок написаний хореїчним тетраметром та містить двадцять одну строфу з десяти рядків, що за обсягом перевищує норму, висунуту самим автором. Цікаво, що через вісім років В. Тредіаковський не зраджує своєму стилю та основним ознакам піндаричної оди, мабуть, не вважаючи за потрібне займатися удосконаленням жанру, за винятком використання силабо-тонічного вірша.

Визначимо перелік встановлених одичних тем і мотивів, характерних для жанру урочистої оди та використаних В. Тредіаковським у «Оді імператриці Єлизавети Петрівни в день її коронації 1742 року», які демонструють діалогічну та дискурсивну спрямованість за допомогою риторико-культурних кодів. Наприклад,

1. Мотив неспроможності висловити похвалу імператриці, який проходить через увесь текст оди: «Моя песнь будет хоть не лестна, // Но сил к хвалению нет в ней» [Там само, с. 166], «Ни Аполлин есть сам исправен, // Ни нежный хор его весь равен // Елисавету восхвалить, // Императрицу увенчанну, // В знак милостей нам свыше данну; // Мне ль достолепно вострубить?» [Там само, с. 167], «Еще ль гласить по недостатку // Моих сил тако не боюсь? // Я ль воспую хвалу пресладку // И толь продерзостен явлюсь?» [Там само, с. 168].

2. Велика кількість риторичних звернень, що характеризують діалогічність ліричної оповіді та демонструють ставлення актанта до імператриці: «О! Матерь отчества российска, // О! Луч монархинь и красот, // О! Честь европска и азийска, // О! Плод Петров и верьх высот» [Там само, с. 166], «О! Всех сердец толь чистый пламень, // Елисавет, Петрова дщерь!» [Там само, с. 168], «О! мати российских чад высока, // Не отврати во гневе ока» [Там само, с. 170].

3. Мотив законності царської влади, який у XVIII столітті стає не тільки актуальним, але й кодовим. Ситуація успадкування престолу в Росії після смерті Петра Великого характеризується нестабільністю, що призводить до численних державних переворотів, які завершуються з приходом до влади Єлизавети Петрівни: «Законну мы главу зрим ныне // Венцем блещашу в благостыне: // Мы все зрим, что Елисавет // Престол, власть, скипетр и державу // Наследила себе по праву // И век златый ко всем ведет» [Там само, с. 167], «Все зрите, се Елисавета // Сияет коль своим венцем!» [Там само, с. 168], «Ты, о! монархиня, едина: // Восставил скипетр твой его; // Твоим есть утвержден престолом; // Нет места в нем фортуне с колом; // Венец твой щит нам от всего» [Там само, с. 170].

4. Мотив щирості слів ліричного героя: «Расторгла немоты днесь узы, // Ее похвал не отжени: // Хотя и недостойна слуха, // Но чиста сердца песнь и духа: // На искренность ее воззри, // На верну должность и подданства» [Там само, с. 171].

5. Мотив похвали носить не властивий жанру урочистої оди характер. Справа в тому, що автор у тексті дозволяє собі поєднання відразу двох жанрових

категорій: оди та інвективи. Спочатку актант вихваляє імператрицю («Российски ныне небеса // В Елисавете обновилась, // Ее и земли пременились, // И зрятя всюду чудеса» [Там само, с. 166], «Прекрасна, щедро, справедлива, // Во всех добротах особлива, // На троне важно коль сидит! // Величие в императрице // Всяк зря и красоту в девице, // Да ону достоительно чтит» [Там само, с. 168]), потім дорікає їй через марне очікування («Почто ж твое к нам было камень, // Надежды заключая дверь? // Почто не прежде воцарилась? // Ни прежде в сем венце явилась? // Тебе ль всех слезы повсегда // Не объявляли предовольно, // Тобою если б было вольно, // Была б в нас главною тогда?» [Там само], «Особа ж ли твоя дражайша // Тогда пребыть могла без бед?» [Там само, с. 169], «Бедам ли ты ждала конца? // У всех уже шли к смерти ноги, // Спасть не видели дороги, // Что быть коснела без венца» [Там само, с. 170]) та у висновку знову хвалить («Тобою все мы благодатны; // Всяк состояние блажит; // Всем ныне дни сияют красны; // Ничто уж больше не страшит <...> Несутся с неба дары сами, // Обилие, богатство вновь, // Вселяется внутрь дух спокойный, // Порядок зрится всюду стройный, // Усердность, искренность, любовь» [Там само, с. 171]).

Отже, діяльність В. Тредіаковського як філолога-фахівця закладає теоретичну та практичну основи російської поезії XVIII століття. Ініціація реформування силабічної системи віршування в силабо-тонічну не вплинула на власну творчість поета, який продовжує працювати з силабічним віршем. Тільки в другій доповненій версії свого «Нового та короткого способу...» у 1752 році поет перекладає перші піндаричні оди на силабо-тонічну основу, примирившись із системою віршування, затвердженою М. Ломоносовим.

Аналіз двох урочистих од В. Тредіаковського («Оди урочистої на здачу міста Гданська» 1734 року та «Оди імператриці Єлизаветі Петрівні в день її коронації» 1742 року) демонструє, що ці оди написані в контексті риторичної жанрової моделі та характеризуються панегіричною дискурсивною спрямованістю. Низка культурних та риторичних кодів, виділених у процесі дослідження, зокрема предметно-тематичний, семантичний, міфологічний коди,

одичні мотиви, дозволяють декодувати ліричні тексти XVIII століття та сприяють адекватній читацькій рефлексії. Індивідуальність одичного стилю В. Тредіаковського, яка досягається за допомогою синтезу силабічного вірша з високою іноді старослов'янською лексикою, підготувала поетичну основу для одичної творчості М. Ломоносова та О. Сумарокова.

2.4. Риторична топіка урочистих од М. Ломоносова та О. Сумарокова

Специфіка нашого дослідження передбачає аналіз ліричних творів XVIII століття як комунікативних ситуацій, у межах яких відбувається спілкування між продуцентом та реципієнтом, що демонструє процес створення, читання, сприйняття, інтерпретації та рефлексії. Використовуючи семіотичний підхід, ми розглядаємо певний текст як знакову систему з погляду його текстобудування та інтерпретації його читачем, тобто з позицій прагматики та рецептивної естетики. Такий підхід зароджується в другій половині XX століття спочатку в галузі лінгвістики, а через кілька десятиліть і в літературознавстві, де представлений прізвищами Р. Барта, Ю. Лотмана, О. Туришевої, Т. Венедиктової, Д. Бреслера, І. Кравчука, П. Арсеньєва та інших.

Варто зауважити, що термін «літературна або літературознавча прагматика» зовсім не передбачає одвічного дослідження на межі лінгвістики та літературознавства, це «не літературознавчий аналіз із використанням лінгвістичного інструментарію, запозиченого з нагоди; але це й не лінгвістичний аналіз на прикладах літературних текстів» [38]. О. Туришева зауважує, що специфічним предметом літературознавчої прагматики є «художня комунікація – як закодована у самому тексті в певній системі прийомів та фігур, так і здійснена в практиці реального читання» [191, с. 150]. Дослідниця називає чотири галузі рефлексії прагматики художньої комунікації: 1) феноменологія читання; 2) сукупність досліджень, предметом яких є літературне опосередкування

поведінки; 3) історія художньої рецепції; 4) прагматична теорія оповіді [Там само, с. 150].

На думку І. Кравчука, дискурсивна природа літературних творів моделює художній текст, програмує спосіб кодування та адресата: «Прагматика художнього дискурсу починається за межами висловлювання, в точці невизначеності, в якій стикаються різноманітні дискурсивні програми та ніяк не можуть між собою розійтися: от ніби соціальна стратегія детермінує висловлювання та претендує на насильство над мовою, але ось філософія мови втручається в реалізацію соціальної стратегії» [17, с. 86]. При цьому вирішальна роль у дослідженні прагматики художнього тексту належить авторському задумові, а «...художнє висловлювання розглядається нами як протяжність у часі, в усьому різноманітті свого (текстологічного) втілення та постійній взаємодії з авторською (творчою, літературно-побутовою, дискурсивною) стратегією» [Там само, с. 80].

Ю. Лотман розглядає культурну епоху XVIII століття в аспекті семіотичного підходу як період прагматичного впливу літератури на формування побутової поведінки, що характеризується збільшеною «мірою семіотизації» [70, с. 541]. Дослідник виділяє декілька специфічних особливостей історії російської літератури XVIII століття:

- 1) публіцистичність і політичний пропагандизм художньої літератури;
- 2) тексти літературних творів є моделями для осмислення російської дійсності;
- 3) «у сфері естетичної свідомості високої культури XVIII ст. складається жанрова система, яка починає активно впливати на поведінку російського дворянина, створюючи розгалужену систему жанрів поведінки», кожному з яких відповідає літературний текст, що володіє певним сюжетом [Там само, с. 553];
- 4) російська література містить у собі ідеальний «образ читача», який вона імперативно нав'язує реальному читачеві» [Там само, с. 112].

Жанру урочистої оди XVIII століття належить привілейоване місце серед російських поетичних творів. Утілюючи в собі комунікативну ситуацію, одичний текст призначається для публічного сприйняття, а його зміст адресується широкій читацькій аудиторії, адже виконує пропагандистську функцію та служить для зміцнення державної влади. Цей факт зовсім не заперечує естетичне значення жанру, проте його основним прагматичним завданням є навчити «мислити» та сформувати правильну громадянську позицію [73, т. 1, с. 97].

Щоб проаналізувати прагматику урочистих од М. Ломоносова та О. Сумарокова розглянемо окремі риторичні категорії топосів, запропоновані Л. Асуїровою, в їх співвідношенні з риторичними категоріями: 1) топоси, спрямовані на розвиток думки, тобто логос; 2) топоси, які позначають моральні моделі, тобто етос; 3) топоси, що визначають тематичне наповнення жанрових форм, тобто пафос [20, с. 14 – 15]. Якщо розцінювати поняття «загальне місце» або «топос» як один з етапів риторичної побудови художніх текстів, цей термін отримує нову смислову інтерпретацію: його значення розвивається від категоріального способу винаходу думки до змістовного або тематичного, тобто від логосу до етосу та пафосу. Аналіз текстів урочистих од з прагматичного погляду передбачає переосмислення сутності категоріальних різновидів «загальних місць» в аспекті літературознавства та визначення їх ролі для тлумачення механізму жанровизначення та інвенції в контексті риторичної культурної епохи XVIII століття.

Дослідження прагматики художнього тексту передбачає аналіз способів програмування читацького сприйняття в текстах урочистих од, за допомогою яких встановлюється адекватна рецепція між суб'єктом говоріння та адресатом, спрямована на успіх комунікативної події. З позиції рецептивної естетики канонічні літературні твори, що відповідають певній моделі, прогнозують певні читацькі очікування. Таким чином, жанр панегіричної оди передбачає, що реципієнт (читач) заздалегідь налаштований на хвалебну промову, яка складається з низки аргументів, багату історичними фактами та відповідає «етосу

повинності» (В. Тюпа), тобто повчальну, адже одночасно демонструє приклади логічної моделі мислення та ідеальної системи державного правління. На думку Ю. Лотмана, «... Ломоносов у своїх одах розгорнув яскраву картину необмеженого абсолютизму, а Сумароков у трагедіях наполегливо розвивав ідею обов'язків монарха. За першим стояла концепція «прогресивного деспотизму», державності на рівні культу, за іншим – ідея договірної природи влади» [70, с. 55].

Одним з основних механізмів моделювання читацького сприйняття можна вважати риторичні топоси, представлені відповідно морально-оцінною та тематичною категоріями. Отже, презентація найкращих морально-етичних якостей та звернення в тексті до традиційних одичних тем сприяють правильній читацькій рецепції. Досліджуючи одичну творчість М. Ломоносова, зазначимо, що розглядаємо оду як ораторський та риторичний жанр та використовуємо основні положення ломоносовської «Риторики», що містить вимоги до складання та прикрашання ораторської промови як принципи одичного текстобудування, на які орієнтовані багато одичних зразків, зокрема тих, що належать самому автору. Раніше у пункті 2.1. ми вже проводили аналіз «Оди на день сходження на всеросійський престол її величності государині імператриці Єлизавети Петрівни самодержиці всеросійської 1746 року» М. Ломоносова, на підставі якого констатували існування певної риторичної жанрової моделі, якій композиційно відповідають жанр урочистої оди та панегірик.

М. Ломоносов-одописець розпочинає свою діяльність у період, коли В. Тредіаковський тимчасово мовчить, а, на думку О. Погосян, «друкований панегірик з явища okazіонального, яке з'являється час від часу, стає відносно регулярним атрибутом придворного побуту» [137]. На літературну арену придворного життя виходять дві конкуруючі сили: Академія наук та Сухопутний шляхетний корпус, які активно брали участь в офіційних урочистостях другої половини правління імператриці Анни Іоанівни та створювали так звані колективні оди без підпису автора.

До 1730 року оди публікувалися переважно німецькою мовою з російським перекладом, тому що їхнє авторство переважно належало членам Академії наук з Німеччини (Р. Юнкер, Я. Штелін), та носили корпоративний характер. Такі оди називали академічними. Цей факт частково пояснює, чому перша ода М.В. Ломоносова «Ода на взяття Хотина», надіслана з Німеччини в Академію наук у 1739 році, була надрукована лише в 1751 році. О. Погосян вважає, що М. Ломоносов як студент Академії міг бути представником від корпорації з похвальною одою, але, напевно, авторська манера оповіді та форма оди не відповідали вимогам академічного панегірика. Тим не менш М. Гаспаров відзначає вплив Академічної школи на творчість поета, який полягає в тематичній клішованості: «...оди Ломоносова майже без винятків належать придворному календарному циклу, на день народження, на день сходження, на день тезоіменитства, це й задає їм однаковість змісту, а через нього й однаковість форми» [49].

Початком поетичного шляху молодого поета дослідники вважають 1738 рік, коли з Марбурга до Петербурзької академії наук разом з листом був доставлений віршований переклад оди Фенелона. З цього приводу в життєписі М. Ломоносова П. Пекарський зазначає: «Ці чотиристопні хореї важливі в історії російського вірша, як перша спроба Ломоносова писати вірші розміром, введеним у нас Тредіаковським. У віршах Ломоносова відчувається наслідування останнього, але, при всій важкуватості своїй, вони все-таки милозвучніші за вірші Тредіаковського 1734 – 1737 років» [135, с. 292]. У 1739 році М. Ломоносов пише першу оригінальну оду, присвячену перемозі російських військ над турецькою фортецею Хотиним. Цей поетичний досвід багато в чому став наслідуванням німецького поета В. Гюнтера та відомого Н. Буало: «В оді <...> дійсно чується наслідування Гюнтера, та не його одного, але також Буало» [Там само, с. 298]. Ця російська ода супроводжувалася науковим обґрунтуванням – «Листи про правила російського віршування».

Перша ода М. Ломоносова привертала до себе увагу багатьох дослідників і відносно нового ямбічного вірша, і щодо одичного змісту. Г. Блок вважає, що ода була написана поетом протягом трьох місяців – з вересня по грудень 1739 року, оскільки в тексті є фактичні неточності. Договір з Туреччиною про мир був укладений після написання оди, інакше М. Ломоносов не звинувачував би Туреччину в непокорі:

Еще высоких мыслей страсть

Претит тебе пред Анной пасть?

Где можешь ты от ней укрыться? [105, т. 8, с. 28]

Урочиста ода як риторичний та ораторський жанр передусім виконує роль пропагандистського інструменту, який демонструє модель ідеальної монаршої поведінки та схиляє читача на свій бік, переконує його в перевагах зображуваного. Практичну реалізацію риторичного принципу переконання М. Ломоносов пояснює в тексті «Риторики»: §94 «Хотя доводы и довольны бывают к удостоверению о справедливости предлагаемая материи, однако сочинитель слова должен сверх того слушателей учинить страстными к оной» [105, т. 7, с. 166]. Емоційного підйому та напруження читацьких переживань поет досягає за допомогою топосу одичного захвату, який надає жанру оди риси ліричного ораторського слова, що несе в собі важливу політичну інформацію, одягнену в образний та витіюватий стиль. Ще одним інструментом поетичного «пристрасного поклоніння» можна назвати ліричність жанру, яка, на думку С. Скибіна, емоційно втілюється «шляхом абстрагування від конкретних фактів дійсності», а «стійкі поетичні формули сприяли створенню ілюзії ліричної дійсності, існуючої поза реальним часом та простором, вони служили своєрідним кодом до проникнення в поетичний світ. Лише авторська емоція в оді зберігає динамізм, який реалізується не в перспективі наростання почуттів автора, а як рух у замкненому колі високих почуттів» [165].

Початок урочистої оди М. Ломоносова традиційно для одичної манери містить тему Парнаса та божественного натхнення, яке зачаровує поетичний

розум: «Восторг внезапный ум пленил», «Пермесским жаром я горю» [105, т. 8, с. 16]. Незважаючи на неприховане піднесення, яке раптово охопило поета, він малює детальну словесну картину Парнасу, яка, на думку Г. Блока, є прийомом опису реального місця військових подій. «Згадки «горы высокой», «долины» та «ключа» можуть бути інтерпретовані як натяки на гору Парнас та на долину біля її підніжжя, де був Кастальський ключ, але вони разом з тим характеризують і реальні умови бою...» [Там само, с. 876]: «Ведет на верх горы высокой, // Где ветер в лесах шуметь забыл; // В долине тишина глубокой. // Внимая нечто, ключ молчит, // Которой завсегда журчит // И с шумом вниз с холмов стремится. // Лавровы выются там венцы, // Там слух спешит во все концы; // Далече дым в полях курится» [Там само, с. 16].

Сюжетний або композиційний зміст «Оди на взяття Хотина 1739 року» неоднозначно характеризується дослідниками одичної творчості М. Ломоносова. Він виконує прагматичну роль, конструюючи висловлювання, побудоване за риторичним принципом та спрямоване на те, щоб викликати у читачів ліричне почуття захоплення. Так, Ю. Тинянов вважає, що ліричний сюжет ораторської оди – це компроміс між композицією, згідно з логічним силогізмом, та асоціаціями, а «принципом конструкції» називає ораторську дію. Г. Гуковський вбачає в структурі од М. Ломоносова перевагу ліричного над раціональним: «З ліричної теми захопленого пафосу, понять, таким чином, впливає горезвісний «ліричний безлад», запропонований для оди ще Буало. <...> Логічного зчеплення тематичних елементів потрібно уникати; ода розпадається на ряд ліричних уривків, пов'язаних найчастіше вставними строфами, у яких вводиться тема самого поета, носія ліричного хвилювання» [55, с. 47].

«Риторика» М. Ломоносова описує такі прийоми винаходу ораторської промови: «§25 Материя, сочинителю слова данная, обыкновенно бывает сложенная идея, которая называется тема. Простые идеи, из которых она составляется, называются терминами <...> §26 От терминов темы произведены быть могут чрез силу соображения (по §23 и 24) многие простые идеи, которые

мы разделяем а на первые, вторичные и третичные» [105, т. 7, с. 110]. Отже, тема будь-якої оди визначається та складається з простих ідей або «термінів». «Термінів» може бути декілька, проте кожен з них утворює свого роду центр, навколо якого й формуються спочатку первинні, потім вторинні прості ідеї. Саме звідси й випливає центрична будова оди, в центрі якої – тема, а потім на послідовно розташованих орбітах з власними смисловими вогнищами знаходяться терміни: «Ода має не лінійну, а центричну, скоріше навіть, кругову будову. Незмінна присутність протягом оди «термінів»-цінностей призводить до її зовнішньої нерухомості. Вміст оди визначається кружлянням тем та мотивів (уявлень) навколо термінів, тісним їхнім зіткненням, переростанням одних у інші, униканням й знову поверненням. <...> У цьому побудова оди уподібнена до конструкції мотрійки: одна «ідея» (уявлення), всередині неї інша, всередині іншої третя й так до центрального елемента – «терміна»» [11, с. 201].

Центральною темою «Оди на взяття Хотина» є «Победа, российская победа!». Навколо теми про перемогу російських військ над турецько-татарськими військами розташовуються первинні терміни:

1) про силу російського війська, зображеного як корабель, який стрясають хвилі, але він упевнено дотримується свого шляху: «К российской силе так стремятся, // Кругом объехав, тьмы татар» [105, т. 8, с. 18] або «Летает слава в тьме ночной, // Звучит во всех землях трубой, // Коль российская ужасна сила» [Там само, с. 24];

2) про безстрашність та сміливість: «Желает всяк пролить всю кровь, // От грозного бодрится звуку» [Там само, с. 18];

3) про могутність та непереможність: «Но чтоб орлов сдержать полет, // Таких препон на свете нет» [Там само, с. 20].

Паралельно з цими простими ідеями на первинній орбіті розташовуються ідеї від супротивного, що характеризують турецько-татарські війська:

1) про страх: «Но враг, что от меча ушел, // Боится собственного следа» [Там само, с. 24];

2) про ганьбу та сором: «Не смея в бой пуститься вновь, // Местами враг бежит пустыми, // Забыв и меч, и стан, и стыд, // И представляет страшный вид // В крови друзей своих лежащих» [Там само].

Вторинні терміни представлені ідеєю щодо просторів Росії як сильної та могутньої держави:

1) М. Ломоносов використовує алегорію: «Седми пространных морь берегов» [Там само, с. 30], маючи на увазі територію Росії;

2) Петро-герой каже: «Чтоб россов целой свет страшился. // Чрез нас предел наш стал широк // На север, запад и восток» [Там само, с. 23].

Третичні ідеї стосуються добробуту країни:

1) щастя країни: «Россия, коль счастлива ты // Под сильным Анниным покровом! // Какие видишь красоты // При сем торжествованьи новом!» [Там само, с. 29];

2) гордість за те, що звільнили землі від загарбників: «О как красуются места, // Что иго лютое сбросили // И что на турках тягота, // Которую от них носили» [Там само, с. 27] або «Козацких полъ заднестрской тать // Разбит, прогнан, как прах развеян, // Не смеет больше уж топтать, // С пшеницей где покой насеян» [Там само, с. 29].

С. Гіндін зауважує, що «тема у Ломоносова виконує функцію відправної точки всієї процедури винаходу» тексту, а «топоси постають як оператори певного обчислення, що дозволяє виводити лексичне наповнення тексту з його теми» [127, с. 363]. Отже, згодом можна розглядати термін «загальне місце» як певний мотив або набір постійних образів, реалізацію яких забезпечують відповідні готові словесні риторичні конструкції.

Аналіз ідейно-тематичних складових тексту оди демонструє інвенційну близькість одичного жанру та текстової моделі ораторського слова, про що свідчать їхні однакові прагматичні функції. Зазначимо, що на момент створення своєї першої оди М. Ломоносов ще не був автором «Риторики», перше «Коротке керівництво до красномовства» буде написано лише в 1744 році. Цитування

риторичного посібника при аналізі оди лише підтверджує риторицисть системи мислення, яка втілювалася не тільки в теоретичних працях та публічних виступах, але й у художніх текстах.

Жанр урочистої оди близький до панегірика і є його літературним правонаступником, причому панегіричне слово в російській культурній традиції XVII ст. мало усний публічний характер. На думку Б. Успенського, цей жанр мав переважно прикладне значення: «У часи петровського царювання панегірична література переноситься з палацу, де вона була надбанням вузького придворного кола, на площу та стає найважливішим елементом ідеологічного перевиховання суспільства. Література при цьому органічно з'єднується з видовищем (тріумфом, феєрверком, маскарадом тощо), завдання якого підкреслити необмежений характер самодержавної влади. Подібні урочистості в якості засобу масової пропаганди є необхідною частиною культурного будівництва нової імператорської Росії, повторюючись з року в рік протягом усього – панегіричне дійство стає державним заходом» [198, с. 286]. Початок XVIII століття ознаменувався взаємопроникненням двох жанрових форм: панегірика та урочистої оди з подальшим витисненням панегіричної традиції. При цьому одичний жанр повторює долю свого попередника та теж характеризується як елемент «офіційної ідеології». «Урочиста ода, похвальна промова («слово») й були найбільш помітними видами офіційної літературної творчості; вони жили не стільки в книзі, скільки в церемоніалі офіційного святкування» [54, с. 13].

У тексті оди М. Ломоносов виступає як адресант, який промовляє ліричний монолог від першої особи в дусі В. Тредіаковського («Ода урочиста про здачу міста Гданська»): «Я слышу чистых сестр Музыку», «Теку поспешно к оним лику» [105, т. 8, с. 18]. І. Серман зауважує: «Це не єдиний ліричний монолог; зазвичай вона [ода] складається з основної розповіді від імені одописця, що переривається монологами-вставками «персонажів»: бога, природи, Росії, царів та цариць. Саме автор, поет, ставлення якого до подій є початком, що зв'язує

воедино різні її епізоди, в одах Ломоносова дуже мало індивідуалізований» [162, с. 129 – 130].

Поет-адресант у ролі оратора виголошує урочисте слово з нагоди перемоги, тільки вибір риторичних засобів та прийомів для переконання читачів набуває ліричного, емоційно-виразного характеру: текст оди містить яскраві метафоричні сцени битви, мирної праці, славного минулого, вигадані діалоги богів та померлих царів. Прийом запитування, наприклад, не тільки виконує в одичному тексті функцію екскурсу в славетне історичне минуле, стимулює подальший плин оповіді та моделює діалогічну структуру одичного тексту, але й підсилює читацьке образне сприйняття. У «Риториці» М. Ломоносов пише: § 241 «вопрошению (которое великие ораторы и стихотворцы чаще других фигур употребляют) нередко следует ответствование и повторение или усугубление...» [105, т. 7, с. 287].

Так, містична поява образу Петра І у тексті оди супроводжується нагнітанням, що виконує адресант, спочатку описуючи свої передчуття, які збігаються зі станом природи, а потім вдаючись до фігури риторичного запитання, підсилюючи його виразність емпізісом та угадуванням безіменного героя:

Запитання: Не сей ли при Донских струях
Рассыпал вредны россам стены?
И персы в жаждущих степях
Не сим ли пали пораженны? [105, т. 8, с. 22].

Відповідь:

Он так к своим взирал врагам,
Как к готским приплывал брегам,
Так сильну возносил десницу;
Так быстрой конь его скакал,
Когда он те поля топтал,
Где зрим всходящу к нам денницу [Там само, с. 22].

Специфіка урочистої оди XVIII століття, адресованої монархам, характеризується вмістом компліментів та схвальних відгуків про їхні особистості та стиль правління. Невипадково в літературознавчому вжитку часто фігурує термін «компліментарна ода», що дозволяє взяти під сумнів щирість поетів-одописцев та відсутність у їхніх творах ознак рабського поклоніння. Проте дослідження свідчать про протилежне: публічна ораторська творчість Феофана Прокоповича мала підкреслено відвертий характер, а в текстах од В. Тредіаковського та М. Ломоносова неодноразово позиціонується природність ліричних почуттів та емоцій на противагу парнаському натхненню. Саме висока політична роль оди стала головним інструментом громадського та культурного впливу, підготувала певну зумовленість її змісту та структури. Можна говорити, що оди створюються в умовах суворої ритуальності та дотримуються сформованих правил зображення монарха. Проте, на думку Н. Алексєєвої, М. Ломоносову властиво «вільне створення» од, а «російська ода була вільним вираженням вірності», позбавленим лестоців [11, с. 179]. О. Погосян акцентує увагу на психологізмі одичного компліменту: «Проте суб'єктивно (і авторів, і читачеві) ода мала зовсім інший сенс – вона була формою, в яку відливалася «монархічна емоція», переживання свого ставлення до монарха автором і читачем. Саме ця «психологічна реальність» оди визначає топіку та ідеологію жанру та є тим рівнем, аналіз якого видається найбільш плідним для того, щоб зрозуміти природу одичного компліменту» [137].

Проаналізуємо морально-оціночні топоси першої оди М. Ломоносова, тобто етос, спрямований переважно на створення образу монархічної влади в Росії в особі імператриці Анни Іоанівни. У тексті урочистої оди ім'я цариці згадується близько дев'яти разів, при цьому позиція адресанта залишається незмінною протягом усього твору: він створює образ монархині, яка втілює ідеал щасливого правління, силою й правдою перемагає всіх ворогів, чому сприяють риторичні стратегії.

Наприклад, епітети та метафори М. Ломоносова підкреслюють необхідні для справжнього правителя якості, що роблять його харизматичним, могутнім та ласкавим (далі курсив наш): «О Россы, вас сам рок покрыть // Желает для *щастливой* Анны», «На юге Анна *торжествует*, // Покрыв своих победой сей» [Там само, с. 23], «*Великой* Анны грозной взор // Отраду дать просящим скор» [Там само, с. 26], «... в стенах ли может сих // Пред *сильной* устоять царицей?», «*Правдивой* Аннин гнев велит, // Что падших перед ней щадит» [Там само, с. 27], «*Одеян в славу* Аннин лик // Над звездны вечность вносит круги» [Там само, с. 28], «Россия как прекрасный крин // *Цветет* под Анниной державой», «Россия, коль счастлива ты // Под *сильным* Анниным покровом!» [Там само, с. 29], «*Велика* Анна, ты *доброт* // *Сияешь светом и щедрот*» [Там само, с. 30].

Читацькі почуття та думки програмуються одописцем у руслі популярної у XVIII столітті «сакралізації глави держави» та, згідно з біблійними традиціями, монарх утілює в собі такі морально-етичні божественні якості, як сила, могутність, велич та милість [70, с. 92]. Отож одичний етос оди констатує, що запорукою славної перемоги над турками в 1739 році є монархічний спосіб правління Анни Іоаннівни та її попередників, хоча її фактична роль у взятті Хотина не мала нічого спільного з військовими подвигами Петра Великого або Іоана Грозного.

Поряд з топосами оціночно-етичних характеристик прагматичні функції оди визначаються тематичним пафосом, традиційним для жанру урочистої оди. Серед тематичних топосів, що є невід'ємною частиною одичного жанру, з'являється тема словесної бідності адресанта, який не в змозі висловити велич імператриці та слави російської держави порівняно з талантом Піндара: «Витийство, Пиндар, уст твоих // Тяжчае б Фивы обвинили, // Затем что о победах сих // Они б громчае возгласили, // Как прежде о красе Афин...» [105, т. 8, с. 29]. Як і в першій оді В. Тредіаковського, ця тема з'являється у тексті твору ще спочатку, коли адресант запалав «пермесским жаром», побачивши муз, та завершує ліричну оповідь, підкреслюючи поетичну зухвалість підданого

цариці раба: «Прости, что раб твой к громкой славе, // Звучит что крепость сил твоих, // Придать дерзнул некрасной стих // В подданства знак Твоей державе» [Там само, с. 30]. Через те, що в ролі адресанта урочистої оди найчастіше виступає автор, цей топос демонструє поклоніння як перед державними, так і перед літературними авторитетами. Факт повторення топосів у творах різних авторів, на думку Н. Алексєєвої, не є ознакою вторинності оди стосовно раніше написаних творів: «Саме повторення чужих образів, слів та виразів не може вказувати на вторинність твору по відношенню до зразка, оскільки навіть у випадку наслідування воно зображує не зразок, а світ. І якщо подивитися на оду таким чином, наявність у ньому «загальних місць» перестане бути знаком її вторинності, а стає свідченням певного ставлення до світу» [11, с. 187].

Тема Петра Великого та його ролі в історії Росії переходить з одного одичного тексту в інший та виступає постійним нагадуванням про славне минуле, стючи прикладом для повчання нащадкам. Вище ми вже аналізували риторичні стратегії втілення образу Петра I, проте підкреслимо, що пафос зображення царя спрямований на те, щоб викликати в читачів почуття страху, тривоги, захоплення перед його божественною величчю, силою та харизмою: «Кругом его из облаков // Гремящие перуны блещут, // И, чувствуя приход Петров, // Дубравы и поля трепещут» [105, т. 8, с. 22 – 23].

Найбільш яскравою та емоційно-виразною є провідна тема могутності та непереможності російського війська («Коль русская ужасна сила» [Там само, с. 24]), а її невід’ємна складова – це мотив кровопролиття. Наприклад, «Крепит Отечества любовь // Сынов российских дух и руку; // Желает всяк пролить всю кровь, // От грозного бодрится звуку» [Там само, с. 18]; «В крови Молдавски горы тонут; // Но вам не может то вредить» [Там само, с. 20]; «Крутит река татарску кровь, // Что протекала между ними» [Там само, с. 23]; «Янычар твой свирепо злился, // Как тигр на русский полк скакал. // Но что? внезапно мертв упал, // В крови своей пронзен залился» [Там само, с. 25]. Цей топос, з одного боку, формує в читацькому сприйнятті образ непереборної та безстрашної

російської сили, яку не лякає навіть смерть, а з іншого боку, викликає в уяві цілий ряд сцен кровопролиття, де жертвою виявляється вороже військо.

Отож перша ода М. Ломоносова уособлює завершення реформи віршування та становлення піндаричної оди. Н. Алексєєва відзначає, що «у Хотинській оді поет абсолютно подолав залишене Тредіаковським протиріччя між новим віршем та новою лірикою. Введення силабо-тонічного короткого вірша – чотиристопного ямба – дозволяло писати силабо-тонічні оди в новій піндаричній формі» [11, с. 171]. З позиції прагматики художнього тексту перед нами різновиди риторичних топосів, під впливом яких читацька рецепція орієнтована на сприйняття панегіричного дискурсу в дусі похвального слова, прагматичною спрямованістю якого є констатація взяття Хотина російськими військами, пропаганда монархічного стилю правління, уславлення жахливої сили російського війська та ритуальна демонстрація поетичної неспроможності.

Прагматичні функції риторичних топосів демонструють одичну зумовленість, джерелом якої є особливий риторичний тип мислення та пізнання навколишньої дійсності. Наслідком риторичної прагматики є клішованість оди, а теоретичні керівництва, які визначають етапи винаходу, прикраси та виголошення, стають заручниками типу мислення, породженого класицизмом. Систематизуючий раціональний підхід до досягнення дійсності та її двовимірне сприйняття (ідеальний та матеріальний світ) призводять до впорядкування та суворої регламентації в мистецтві, втіленням яких виявляється жанр урочистої оди, наприклад, у творчості М. Ломоносова та О. Сумарокова. На думку Н. Алексєєвої, композиційна та топічна схожість одичних зразків пояснюється не змістом риторик: «Але не риторики стали причиною схожості та універсальності панегіриків, хоча й вчили універсальності. І самі трактати, й універсальність панегіриків є наслідком однієї загальної причини, що полягає в особливому ставленні митця до дійсності в цю епоху. Самі автори посібників, ймовірно, вважали, що своїми розчленованими, продуманими до останніх деталей правилами вони вчать пізнанню ідеальної сутності предметів» [Там само, с. 200].

Присутність повторюваних риторичних топосів, а також єдина дискурсивна спрямованість одичних текстів виявляються підставами для аналізу топічної прагматики чотирьох творів М. Ломоносова, написаних у період з 1747 по 1762 років: «Ода на день сходження на Всеросійський престол Її Величності Государині Імператриці Єлизавети Петрівни 1747 року», «Ода до Її Імператорської Величності Всепресветлішої Державнейшої Великої Государині Імператриці Єлизавети Петрівни, Самодержиці Всеросійської, на урочисте свято тезоіменитства Єя Величності вересня 5 дня 1759 року та на преславния Єя перемоги, отримані над королем пруським нинішнього 1759 року», «Ода урочиста Єя Імператорської Величності Всепресветлішої Державнейшої великої Государині Імператриці Катерини Олексіївни, самодержиці всеросійської на преславне Єя сходження на Всеросійський Імператорський престол 28 червня дня 1762 року», «Ода Всепресветлейшій Державнейшій Великій Государині Імператриці Катерині Олексіївні, Самодержиці Всеросійській, якою Її Величність у новий 1764 рік». Одичні зразки, що стали предметом дослідження, за винятком од 1747 та 1762 років, написані з різних нагод, проте в їхніх текстах присутні однакові, властиві більшості урочистих од тематичні топоси: парнаська тема, мотиви богообраності монарха, безкрайності Росії, образ Петра I та незмінний для оди морально-етичний етос, утілений в образі монархині.

Урочиста ода як ораторський риторичний жанр виступає поетичною реалізацією державної пропаганди та наділяє образи цариць якостями ідеального монарха. Проте говорити про клішованість етичних топосів М. Ломоносова не варто, оскільки поет використовує індивідуально-особистісний підхід для створення морально-етичного образу російських імператриць, згідно з історичною обстановкою та їхніми персональними якостями. Наприклад, образ Єлизавети Петрівни, створений автором в оді 1747 року, присвяченій її сходженню на престол, поєднує в собі традиційні похвальні формули та перспективну програму розвитку наук, так несправедливо забутих після смерті Петра I. Адресант, з одного боку, неодноразово підкреслює тихий норв,

милостивість та пацифізм цариці: «Душа ее зефира тише, // И зрак прекраснее рая» [105, т. 8, с. 198]; «Войне поставила конец» [Там само]; «Тебе, о милости источник, // О ангел мирных наших лет!» [Там само, с. 207]. З іншого боку, в оді звучать повчальний одичний пафос, аргументована щедрість імператриці щодо розвитку наук та блискучі перспективи для економічного та політичного майбутнього країни: «Богатство, в оных потаенно, // Наукой будет откровенно, // Что щедростью твоей цветет» [Там само, с. 202 – 203], «Почувствуют и камни силу // Тобой восставленных наук» [Там само, с. 203], «Колумб Российский через воды // Спешит в неведомы народы // Твои щедроты возвестить» [Там само, с. 205].

Ода 1759 року, написана з нагоди тезоіменитства імператриці в умовах Семирічної війни (1756 – 1763), на відміну від оптимістично піднесеної риторики попереднього твору, характеризується ультимативним духом та містить мінімальну кульку компліментів. Адресант знову порівнює образ Єлизавети Петрівни зі щедрістю та спокоєм: «Щедрот источник, ангел мира, // Богиня радостных сердец» [Там само, с. 648], «Щедротой общество нагрето» [Там само, с. 649], «Услышав щедрю в гневе мать!» [Там само, с. 651], «Щедротой бедных воскрешая» [Там само, с. 655], «О коль блаженны мы Тобой! // Искусства, нивы, торг, науки, // Победоносны слыша звуки, // Блажат свой внутренний покой» [Там само]. Однак провідною темою є не уславлення монарших гідностей, а заклик до припинення війни, який урочисто звучить наприкінці оди: «Низвергни брань с концев земных» [Там само].

Якщо етичний ідеал Єлизавети Петрівни в урочистих одах М. Ломоносова асоціюється переважно з темою «коханої тиші» та спокою, які наступають з її приходом до влади та залишаються актуальними проблемами протягом її царювання, то постать Катерини II для читачів є зразком великодушності та справедливості. В оді 1762 року з нагоди сходження на престол Катерини Великої автор пророкує Росії велике майбутнє, оскільки імператриця отримує трон завдяки своїм вчинкам, характеру та здібностям, тобто є втіленням

монархічного ідеалу епохи Просвітництва: «Ее и бодрость и восход // Златой наукам век восставит // И от презрения избавит // Возлюбленный российский род» [Там само, с. 772], «Щедроты, веру, справедливость, // И с постоянством прозорливость, // И истинной геройской дух» [Там само, с. 780], «Освобождая утесненных // И ободряя оскорбленных, // Склонила высоту небес» [Там само, с. 780], «Науки, ныне торжествуйте: // Взошла Минерва на престол» [Там само], «Она все бури успокоит; // Щедротой, ревностью устроит // Тебе и нам прекрасный рай» [Там само].

У 1764 році до новорічних свят М. Ломоносов пише Катерині Олексіївні урочисту оду, в якій імператриця змальовується невпинно турботливим, освіченим, працьовитим монархом: «Таков Екатеринин нрав, // Народну грубость умягчает // И всех к блаженству приближает // Теченьем обновленных прав», «Державы своея весною // К довольству, славе и покою // Обильно сыплет семена, // Печется, ограждает, греет» [Там само, с. 791], «Она о подданных покое // Печется, ночь вменяя в день» [Там само], «Предвидя общие напасти, // Чем угрожали вредны страсти, // Готова с нами пострадать, // Чрез отменитое Геройство // Себе и нам дала спокойство, // Как истинная чадам Мать» [Там само, с. 794], «И се богиня несравненна, // Возлюбленна и просвещенна // Сияет радостным лицом, // Обитель нашу посвящает // И дверь ученьям отверзает // Во всем владычестве Своем» [Там само].

Отже, оціночно-етичні топоси, використані М. Ломоносовим у текстах чотирьох урочистих од (1747, 1759, 1762, 1764 pp.), не тільки сприяють популяризації російських монархів, але й формують індивідуально-особистісні читацькі уявлення щодо образів двох імператриць. Варто зазначити, що при створенні умовного портрету Єлизавети Петрівни поет виділяє дві головні чесноти: щедрість та миролюбність, зокрема, миролюбність викликає авторські сумніви у зв'язку з участю Росії в Семирічній війні. Характер компліментів для іншої цариці та список чеснот Катерини Олексіївни набувають під пером

М. Ломоносова земних, людських обрисів. Катерина II – гарант народного добробуту, розвитку освіти в Росії та взірець для наслідування.

Низка тематичних топосів характеризується провідною прагматичною функцією, тобто спрямована на формування певного читацького настрою та подальшої адекватної рецепції. Класичним риторичним топосом урочистих од М. Ломоносова є парнаська тема, яка, по-перше, підкреслює античні корені походження поезії та є даниною класицизму, а, по-друге, наділяє високою божественною значимістю події, описані за участю парнаських муз, тобто сприяє втіленню одичного захвату. Так, в оді 1747 року автор звертається до цієї теми, щоб передати величезну для Росії втрату в особі Петра I, до якої небайдужі навіть небесні мешканці: «Внушив рыданий наших слух, // Верьхи Парнасски восстали, // И музы воплем провождали // В небесну дверь пресветлый дух» [Там само, с. 201]. Довгоочікуване рішення про припинення війни поет покладає на божественне провидіння: «С верьхов цветущего Парнаса // Смотри на рвение сердец, // Мы ждем желаемого гласа: // «Еще победа, и конец, // Конец губительныя брани» (1759) [Там само, с. 656].

В одах, присвячених Катерині II, М. Ломоносов позиціонує Парнас як головний поетичний засіб масової комунікації, від якого надходить найцінніша інформація. Наприклад, сходження на престол імператриці-просвітельки та, як наслідок, розвиток російських наук: «Пермесски воды, ликовствуйте, // Шумя крутитесь в зланный дол. // Вы в реки и в моря спешите // И нашу радость возвестите...» (1762) [Там само, с. 780]. Або висококомпетентне джерело уславлення імператриці: «Геройских подвигов хранитель // И проповедатель Парнас, // Времен и рока победитель, // Возвыси ныне светлый глас // Приблизжи к небесам вершины; // И для похвал Екатерины // Как наша радость расцветай» (1764) [Там само, с. 788].

Тема богоданності монарха зустрічається в текстах урочистих од поряд з іншими топосами та зумовлена об'єктивно-історичними чинниками, серед яких сакралізація державної влади та нелегітимність монархічного правління

(державні перевороти). У зв'язку з цим образ монарха, який є помазаником божим та виконує в суспільстві стабілізуючу функцію, є обов'язковим елементом панегіричних творів, викликаючи у читачів релігійний трепет, адже «уподібнення царя Богові може сприйматися в прямому, а не переносному сенсі, та ніяк не зводиться до однієї риторики» [198, с. 233]: «Когда на трон она вступила, // Как вышний подал ей венец» (1747) [105, т. 8, с. 198]; «Что вышний крепкою десницей // Богиню нам подав царицей. // От гибели невинных спас» (1762) [Там само, с. 778]; «О Скиптр, Венец, о Трон, Чертог, // Сужденны вновь Екатерине, // Красуйтесь о второй богине! // Той Петр вручил, сей вверил бог!» [Там само, с. 789]; «В сии часы благословенны, // Когда всевышний оградил // Помазаньем твой верх священный // И славою венца покрыл» (1764) [Там само, с. 793]. Для реалізації богообраності монаршого образу Єлизавети Петрівни М.В. Ломоносов використовує структурно-змістову модель топосу «ім'я», посилаючись на значення імені Єлизавета, що підтверджує її причетність до Бога: «Как в имени твоём предвечный // Поставил нам покоя сень» (1759) [111, с. 649].

Роль тематичного топосу безкрайності російських земель полягає у звеличуванні Росії, демонстрації її територіальної поширеності та зміцненні державності патріотичним пафосом. З чотирьох перелічених урочистих од у трьох поет зображує великі картини природних багатств Росії, які роблять її могутньою та непереможною: «Пространная Твоя держава // О как Тебе благодарит! // Возри на горы превысоки, // Возри в поля свои широки, // Где Волга, Днепр, где Обь течет...», «Толикое земель пространство» [Там само, с. 202 – 203]; «Обширность наших стран измерьте, // Прочтите книги славных дел // И чувствам собственным поверьте, // Не вам подвергнуть наш предел» [Там само, с. 779]; «В обширны российские края, // Где сильны реки протекают, // Народы многие поя» [Там само, с. 796].

Постать Петра Великого в історії держави мала надзвичайно велике значення, оскільки становлення державності багато в чому визначалося

економічними, політичними та культурними реформами царя. Плоди його діяльності є прикладом для майбутнього військового, торговельного та державного розвитку країни. Практично кожна урочиста ода містить у собі згадку про Петра, фрагмент з його участю. Прагматична роль петровського топосу урочистих од спрямована на активізацію громадянського пафосу та представлена наступними функціями:

1) культивування славного історичного минулого та позитивного резонансу петровських реформ: «В полях кровавых Марс страшился, // Свой меч в Петровых зря руках» [Там само, с. 200]; «В удвоенном Петрополь блеске // Торжественный подъемлет шум» [Там само, с. 777];

2) зміцнення монархічної династії: «Великая Петрова дочь // Щедроты отчи превышает» [Там само, с. 202]; «Герои семени Петрова, // На зависть устремляясь снова, // В потомках наших спросят нас» [Там само, с. 655]; «Среди торжественного звуку // О ревности моей уверь, // Что ныне, чтя, Петрову внуку // Пою, как пел Петрову дочь» [Там само, с. 202];

3) повчальний пафос: «Не мрак ли в облаках развился? // Или открылся гроб Петров? // <...>: «Я мертв терплю несносну рану! // На то ли вселюбезну Анну // В супружество я поручил, // Дабы чрез то моя Россия // Под игом области чужия // Лишилась власти, славы, сил?» [Там само, с. 775].

Результатом аналізу прагматики тематичних топосів, використаних М. Ломоносовим в одичній творчості, можна констатувати повторюваність тем Парнасу, Петра Великого, богоданності монарха, безкрайність території Росії, які культивують читацьке сприйняття релігійно та юридично легітимного монархічного ладу, величі монарха та вшанування історичного минулого. Проте етос, до якого вдається поет при створенні образів російських імператриць, не можна зводити до єдиної хвалебної формули, оскільки М. Ломоносов демонструє індивідуально-особистісний підхід у зображенні цариць. Анна Іоанівна та Єлизавета Петрівна постають як недосяжні богині, наділені щедротами,

милостивими переможницями в усіх битвах, а образ Катерини II – зразок людської моральності, наближений до земного реального життя.

О. Сумароков у своїй творчості продовжує одичну традицію, розпочату М. Ломоносовим. Одична творчість поета викликає інтерес таких дослідників, як М. Гаспаров, Г. Гуковський, Н. Алексєєва, Т. Бикова та інших. Проте наш інтерес спрямований на вивчення прагматичної ролі риторичних топосів в урочистих одах О. Сумарокова та їхньої читацької рецепції.

На думку Н. Алексєєвої, О. Сумарокову належать тридцять чотири піндаричні урочисті оди, які багатьма дослідниками позиціонуються як класицистична поезія на противагу творам А. Кантеміра, В. Тредіаковського та інших. Наприклад, Д. Чижевський вважає мовну та літературну діяльність М. Ломоносова наслідуванням європейського бароко та, навпаки, творчість О. Сумарокова, зокрема літературну полеміку, називає класицизмом: «Це серйозні заперечення (хоча б й у «легковажній» формі пародій) класициста проти застарілого та нехудожнього бароко!» [210, с. 453].

Власне одична спадщина О. Сумарокова також викликає неоднозначну реакцію дослідників. М. Гаспаров зауважує, що одичну творчість поета було реабілітовано Г. Гуковським та після цього вона набула самостійної значущості в російській літературі XVIII століття. Незважаючи на спільність стилів урочистих од обох авторів, М. Гаспаров виділяє ряд частково суперечливих мовних, стилістичних, тематичних та композиційних відмінностей, посиляючись на приналежність М. Ломоносова до 1750 року до Академії наук, що зробило його творчість придворною та регламентованою, на відміну від поезії О. Сумарокова.

На думку Г. Гуковського, «Ломоносову потрібна насамперед урочистість стилю та абстрактність його» [55, с. 44], проте «лейтмотивом у його (Сумарокова) висловлюваннях про мистецтво є «вимога природності». На місце ломоносівської штучної підвищеності тону він поставив невимушеність, на місце урочистості – простоту. Це його улюблене поняття» [Там само, с. 48]. Явною відмінністю урочистих од О. Сумарокова дослідник називає індивідуалізацію

людських переживань, відхід від «відчуженого, абстрактного захвату Ломоносова» [Там само, с. 54], відсутність бажання впливати на читача, «напруженості, височині у використанні всіх прийомів, яка перестала задовольняти в поезії Ломоносова, Сумароков протиставив принцип відсутності напруги...» [Там само, с. 55].

Н. Алексєєва підсумовує нескінченні спроби дослідників розвести одичні спадщини поетів: «Між тим в основі всіх урочистих од Сумарокова лежить той же принцип, що й у одах Ломоносова, та вони, безумовно, належать до одного типу оди: урочистої піндаричної. Внутрішню форму створює ліричний захват, який дозволяє представити події відсторонено, включити в оду, перериваючи оповідь, картини, що виникли перед розумним зором поета, обурюватися, захоплюватися та виражати почуття від імені Росії та народу. Композиція сумароківських урочистих од відповідно циклічна, або кругова. У одах збережені основні ідеї-топоси петербурзької моди», – зауважує Н. Алексєєва [11, с. 242]. Цей вислів звучить переконливо та аргументовано, що не позбавляє урочистих од О. Сумарокова оригінальності та індивідуальності.

Як прихильник класицизму О. Сумароков відтворює російською мовою поетичний трактат Ніколя Буало в «Епістолі про віршування» 1747 року. Тим самим поет висловлює згоду з політикою класицизму, яка панувала в російській літературі в середині XVIII століття. Проте на відміну від Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова О. Сумароков не мав серйозних теоретичних трактатів: у своїх статтях, сатирах та одах він неодступно прагне вплинути на сучасну поетичну мову, стиль та жанрову специфіку ліричних і драматичних творів. Н. Алексєєва, розглядаючи причини бездіяльності Російської академії наук XVIII сторіччя щодо створення вітчизняних навчальних риторик та поетик, свідчить про ненауковість літературного підходу поета: «Навіть Сумароков, для якого теорія літератури ще була за прикладом його старших сучасників, Тредіаковського та Ломоносова, обов'язковою частиною творчості, явно не

володів нею, та важко побачити більш чи менш чіткі теоретичні підстави в його літературно-критичних статтях» [11, с. 104].

«Епістола про віршування» О. Сумарокова викликала безліч суперечок серед сучасників та звинувачень у плагіаті. Йоахім Клейн, порівнюючи тексти О. Сумарокова та Н. Буало, підкреслює сатиричну, а не дидактичну спрямованість епістоли поета, посиляючись на думки М. Ломоносова, В. Тредіаковського, І. Єлагіна. Й. Клейн пояснює цей факт «нечіткістю жанрових меж між дидактичним віршем та сатирою», а також тим, що викладати теорію класицизму російською мовою було б безглуздом для освіченої російської аудиторії, яка, досконало володіючи французькою та німецькою мовами, вже давно ознайомила з її змістом на мові оригіналу [80, с. 52]. Отже, О. Сумароков переслідував мету висміяти супротивників класицизму та порушників його законів.

О. Сумароков в урочистих одах продовжує дотримуватися жанрового канону та фактично не виходить за межі одичної поезії М. Ломоносова ні формально, ні змістовно. По-перше, більшість од О. Сумарокова написані чотиристопним ямбом або хореєм з пиріхіями, від трьох до двадцяти чотирьох строф з десяти рядків. Звичайно, такої кількісної розбіжності в значних за розміром творах М. Ломоносова не було. По-друге, змістовно-композиційна однаковість, яка підтверджується єдністю тематичних топосів.

Наприклад,

1) Парнаська тема, згідно з якою джерелом поетичного натхнення є Аполлон та його музи. Традиційне для жанру урочистої оди сприйняття літературної творчості як божого дару, недоступного простим смертним, продовжує підкреслювати статус об'єкта одичної оповіді та високого вмісту одичного тексту: «Направь мою ты Муза лиру»; «Россійській освящая тронъ: // Пермески лиры пріимите // Любимцы Музь, и возгремитьъ»; «Порфирородная дѣвица, // Отверзла мнѣ къ Парнассу дверь» [177].

2) Тема богообраності монарха в Росії набуває в О. Сумарокова не тільки значення «законність», але й «належність». Гарантом державності Росії в особі монарха виступає сам Бог, який безпомилково визначає, на кого повинен впасти вибір. Прикладом спадкової монархії є образ Петра III, який зійшов на престол після смерті Єлизавети Петрівни: «Монархомъ нашимъ наречень: // Твоею Сынъ Сестрой рожденный, // Уже въ порфиру облечень. // Отъ Бога, отъ ПЕТРА, толикій, // И ото Дщерей, намъ, Его, // Данъ даръ, и для ради того, // Дабы Ты ПЕТРЪ былъ ПЕТРЪ великій» [Там само]. Доказом монаршої богообраності виступає образ Катерини II: «Не много видѣлъ я по нынѣ, // Подобныхъ сей ЕКАТЕРИНЪ... // Не всякъ, на чьей главѣ корона, // Достоинъ скипетра и трона: // Сія достойна олтарей»; «Цвѣтетъ приятность райска крина, // Взошла на тронъ ЕКАТЕРИНА: // Самъ Богъ Ея на Тронъ вознесъ»; «Россы! даръ сей, Богъ далъ вамъ»; «ЕКАТЕРИНА! рекъ Содѣтель, // Достойна Ты на вѣкъ Меня... // Блистай въ вѣнцѣ, какъ Ты блистала, // И будь Мой Образъ на земли» [Там само].

3) Безкраї простори Росії, її багатство та могутність підкреслюються поетом неодноразово та втілюються за допомогою створення географічно точних картин: «Россія торжествуетъ пышно, // Петрополь и Москва нашъ вѣкъ: // Повсюду восклицанье слышно, // Съ береговъ полныхъ гордыхъ рѣкъ; // Доли, горы, лѣсъ, луга и воды, // И всей Имперіи народы, // Великая вселенной часть»; «Подвергнулось Тебѣ въ подданство, // Толикихъ областей пространство // И составляетъ цѣлый свѣтъ. // Тебя душевной красотою, // Россійска царства широтою // Нигдѣ великолѣпный нѣтъ»; «Ты всю Россію орошаешь. // О Волга! мати многихъ рѣкъ. // Но всѣмъ носи странамъ Россійскимъ, // И въ Азію къ водамъ Каспійскимъ»; «О вы славенскія народы, // Пространной сѣверной страны: // Возрите съ высоты полярной, // Отъ васъ на отдаленный югъ! // Взгляни Россія ты къ Дунаю, // Взгляни на средиземный понтъ!» [Там само].

4) Зображення картин пекельного підземного царства, повного жахливих чудовиськ, або образів Марса та Плутона, за допомогою яких автор передає настрій войовничості та відтворює атмосферу пекельного жаху, є своєрідним

новаторством О. Сумарокова, що не тільки відрізняє його від поезії М.В. Ломоносова, але й реалізує принцип синтезу двох світів, протиставляючи жахливий фантастичний світ російському героїзму та хоробрості: «Въ ярости плутонъ бунтуеть, // Мѣщеть смертоносный ядъ: // огнедышущій воюеть, // Грозно къ намъ пылая, адъ: // Воинъ страхъ сей презираеть, // И доволенъ умираеть»; «Гдѣ Россіе полки воюють, // Тамъ огненные вѣтры дуютъ, // И тучи тамъ текутъ горя: // Пыль, дымъ мѣшаются предъ зракомъ, // И землю покрываютъ мракомъ, // Въ полудни въ небесахъ заря»; «Плутонъ и фуріи мятутся, // Под темны пропасти ревутъ: // Вратъ ада верей трясутся, // Врата колеблемы падутъ»; «Неправда адомъ вооруженна: // Стоглавный сей драконъ шипитъ; // Но Истинною пораженна, // Въ горящей паки мглѣ кипитъ»; «Мечи во ужасъ Марса блещутъ, // Ѡетида и Нептунъ трепещутъ, // Еоль страшась оцѣпенель»; «Трепѣшутъ Фуріи во адѣ: // Имъ видно солнце и луна, // И въ небѣ звѣздъ ихъ видны блески, // Торжественныя слышны плески, // Гражданъ, вельможъ и храбрыхъ войскъ: // Сокрылось адскои ненастье...» [Там само].

Окрім вищеназваних топосів в одах О. Сумарокова отримує розвиток тема діянь Петра I, великого історичного минулого Росії тощо. Варто відзначити часто надмірну прихильність поета до використання в текстах од образів й мотивів давньогрецької або давньоримської міфології, яку можна тлумачити як надмірне класицистичне шанування античності. Так, в одах О. Сумарокова фігурують міфологічні образи божеств вітру (Еол, Борей і Зефір) або образи верховних богів та героїв (Мінерва, Феб, Нептун, Марс і Плутон). Якщо розглядати тексти урочистих од з погляду художньої прагматики та публічно орієнтованої цивільної риторики, перенасиченість міфологічними топосами свідчить про їхню вузько спрямовану адресацію: обмеженому колу читацької аудиторії, здатної здійснити адекватну рецепцію. Отож одична творчість О. Сумарокова, на відміну від ломоносівської, характеризується класицистичною вишуканістю, а не широким громадянським пафосом.

Зупинімося на етосі урочистих од О. Сумарокова та тих морально-оціночних категоріях, які поет використовує при створенні образів російських монархів. Єлизавета Петрівна, лагідна й миролюбна володарка величезних територій, виступає як самодостатня правителька, яка вступає в військові конфлікти тільки для захисту справедливості: «Сія Монархія пресильна // Одной собою изобильна, // Твои успѣхи отвратить, // И утѣсненія несчастныхъ, // Отъ нападеній имъ напрасныхъ»; «Твой мечъ Монархия блистаетъ, // Щедротой, правдой извлечень. // Союзникамъ Твоимъ защита // Воздвигла гнѣвъ Россійска ТИТА, // Сверкнула молнія Твоя»; «Познай въ ЕЛИСАВЕТѢ нравы, // Царей достойныхъ вѣчной славы, // И кротости примѣры въ ней»; «Царица половины свѣта, // Владычица Россійскихъ странъ, // Великая ЕЛИСАВЕТА!» [Там само].

Етос образу Катерини II в численних урочистих одах О. Сумарокова, на відміну від од М. Ломоносова, часто не містить номінацій морально-оціночних категорій: адресант моделює в уяві читача образ об'єкта оповіді за допомогою перерахування його діянь та вчинків. Так, в одній з перших од Катерині II (на день сходження на престол 1762 року) автор відтворює низку картин щасливого майбутнього Росії, в яких звучить повчальна в моральному відношенні для імператриці риторика та представлений образ ідеального монарха: «Вдова не будетъ утѣсненна, // Убогій, сирый никогда; // Не вознесетъ гордость пышно, // Не будетъ бѣдныхъ вопля слышно, // Ни видно отъ гоненья слезъ»; «Простретъ Богиня вамъ довольство, Исторгнетъ наглыхъ своевольство, // Мздоимство вѣчно истребитъ» [Там само]. У цьому випадку читацька рецепція полягає в аналізі та осмисленні аргументації, запропонованої поетом: турботлива й милостива («Она отъ золь народъ избавить, // Сиротъ и бѣдныхъ не оставить»); справедлива та чесна («И безопасность утвердить: // Неправда Ею истребится, // И беззаконье погубится, // Насилье насъ не поврѣдитъ»); освічена («Стремится Свой народъ исправитъ, // И просвѣщаютъ Она Царей»); працьовита та самовіддана («Еще во окіянь свѣтъ, // Она уже съ одра встаетъ, // И гласу Царска долга внимлетъ»); сильна та мужня («Она крѣпитъ сердца Геройски, // Въ врученныхъ Богомъ Ей

странахъ: // Устроиваетъ сильны войски. // Сама присутствуя въ станахъ») [Там само].

Існують приклади індуктивного підходу до створення риторичного етосу Катерини II (ода на новий 1767 рік), коли адресант наводить аргументи на користь названої вище чесноти імператриці (курсив наш): «Она *премудрость* вамъ явила, // И Ею поражень вашъ Момъ: // Людьми пустыни обновила, // Людей обогатить умомъ: // И ради щастія державы, // Готовить новыя уставы, // И *милосердіе* лієть: // Безсучно ваши нужды внемлетъ, // Душа Ея на часъ не дремлетъ, // И всѣмъ отрады подаєть» [Там само].

Отже, риторичні топоси урочистих од О. Сумарокова характеризуються своєрідністю та індивідуальністю. По-перше, серед традиційних для жанру оди тематичних загальних місць поет звертається до теми зображення пекельних жахливих картин. З одного боку, вони посилюють героїчну рефлексію читацького сприйняття, а з іншого боку, роблять оду О. Сумарокова «одою лайки та люті» [11, с. 261], сповненою тривоги, занепокоєння та страху: «Рокъ лютый вѣчно утолися, // Геенскимъ пламенемъ горя. // А ты Россія веселися, // На тронѣ ангела узря. // Свирѣпа злоба побѣжденна, // ЕКАТЕРИНА утвержденна // На тронѣ, въ радостный день сей» [177]. По-друге, організація риторичного етосу од О. Сумарокова щодо створення моральних ідеалів монархічного правління не вирізняється традиційною компліментарністю. Чесноти Єлизавети Петрівни поет зображує переважно в ломоносівському стилі, проте морально-етичний образ Катерини II моделюється в текстах од опосередковано, зважаючи на вчинки імператриці, а не за допомогою готових хвалебних формул, та передбачає подальшу читацьку інтерпретацію.

Таким чином, урочиста ода М. Ломоносова – це зразок російської піндаричної оди XVIII ст. у межах риторичної парадигмальної культури. Урочиста ода як ораторський жанр не тільки вбирає в себе жанрові риси публічного панегірика, але й акцентована на практичну реалізацію цивільної, політичної та риторичної функцій, про що свідчить неухильне дотримання

поетом посібників з красномовства. Варто зазначити, що, незважаючи на відносну композиційну та змістовну шаблонність од М. Ломоносова, адресант висловлює авторські почуття, емоції, демонструє неодмінний ліричний захват, що переходить із оди в оду, впливаючи не тільки на свідомість, але й на переживання адресата. Змістова сторона ломоносівських од має виразно компліментарний характер та при цьому містить політичну та культурну риторику, за допомогою якої поет надає на суд тисячів читачів (слухачів) свою програму управління державою та власне бачення внутрішньої та зовнішньої політики. Найбільш продуктивним способом передачі прагматики урочистої оди є морально-оціночні та тематичні риторичні топоси. Загальні місця ломоносівських од втілюються в темах Парнасу, Петра Великого, богообраності монарха, безкрайності території Росії та реалізують суспільно-політичну пропаганду абсолютизму в Росії XVIII століття, яка спирається на сакралізацію монархізму. Етос урочистих од М. Ломоносова, з одного боку, характеризується набором класичних компліментів для вихваляння імператриць, а з іншого боку, пропонує індивідуально-особистісний підхід, що яскраво демонструє морально-етичний образ Катерини II, який є земним зображенням людського ідеалу.

Жанр урочистої піндаричної оди в творчості О. Сумарокова є практичним втіленням класичної жанрової традиції: дотримання структури урочистої оди, повторення її основних мотивів, віршовий розмір. Проте варто відзначити прагнення поета протиставити свої оди творам М. Ломоносова та здійснити реформування поетичного стилю, яке полягає у відмові від використання високої слов'янської лексики, що, на думку О. Погосян, призводить О. Сумарокова до оди без «одичного захоплення» [137]. Лексична доступність та зрозумілість жанру урочистої оди позбавляє її піднесеного настрою, а зайва міфологізація робить її зрозумілою для вузького кола читачів дворянського походження, що нівелює масову дискурсивну спрямованість оди. Н. Алексєєва у зв'язку з відсутністю ліричного захвату в одах О. Сумарокова зауважує «дисгармонію зображуваного в них світу» [11, с. 260]. Така особливість сумароківських од,

мабуть, пов'язана з його новаторством у системі тематичних топосів, які переважно відповідають переліку тем М. Ломоносова, за винятком теми зображення страшного світу, сповненого пекельних чудовиськ. Вищеназваний топос викликає тривожне відчуття, позбавляє спокою, що суперечить урочистому одичному настрою та демонструє лайливу лють непереможної держави. Імператорський етос О. Сумарокова відрізняється від ломоносівського не змістовним наповненням, а структурно-логічним способом вираження, яке полягає в тому, що поет не називає чесноти монархів, а надає перелік їхніх похвальних справ, стимулюючи розумову діяльність читачів.

Отже, можна констатувати, що літературна поетична мова урочистої оди О. Сумарокова еволюціонує та демонструє вдосконалення стилю порівняно з довгими, високими та періодично захопленими творами М. Ломоносова. Проте з погляду прагматичної спрямованості жанру численні оди поета мають характер особистих хвалебних послань, позбавлених публічно орієнтованого одичного пафосу, властивого одам М. Ломоносова. Високі за своїм змістом та прості за формою, вони не проголошують, не стверджують, а констатують факти, які, не викликаючи вибуху емоцій, підштовхують читачів до їх осмислення. Урочиста ода О. Сумарокова – це приклад замкненого риторичного дискурсу поета із самим собою.

2.5. Модифікація одичної моделі у творчості Г. Державіна

Дослідження одичної творчості Феофана Прокоповича, А. Кантеміра, В. Тредіаковського, М. Ломоносова та О. Сумарокова крізь призму прагматики риторичного художнього дискурсу в умовах парадигмальної культури XVIII століття свідчить про створення певної жанрової моделі урочистої оди. Поетичні школи М. Ломоносова та О. Сумарокова створюють класичні одичні моделі, причому ломоносівська модель оди вважається урочисто-піднесеною та канонічною, а сумароківська модель привносить у цей жанр нові стилістичні

риси. Характерними рисами російської урочистої оди другої половини XVIII століття можна назвати хвалебний характер, традиційно високу стилістику, циклічну композицію, певний набір риторичних топосів, демонстрацію ліричного захвату та ораторську спрямованість. Говорити про жанрову уніфікацію моделі урочистої оди не зовсім доречно, навпаки, у російській літературі визначеного періоду з'являються нові авторські жанрові варіації, а потім і модифікації одичної моделі.

Для аналізу динаміки жанру урочистої оди в творчості Г. Державіна визначимо термін «модифікація», представлений в енциклопедичному словнику: «видозміна, перетворення, поява нових властивостей. Модифікації – якісно різні стани або різновиди чого-небудь» [30]. Варто зауважити, що в основі явища модифікації жанрової моделі знаходиться концепція творчої жанрової пам'яті М. Бахтіна, згідно з якою будь-який жанр схильний до розвитку та самоактуалізації: «Літературний жанр за самою своєю природою відбиває найбільш стійкі, «віковічні» тенденції розвитку літератури... <...> Жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і здатний забезпечити єдність та безперервність цього розвитку» [22, с. 120]. Жанр російської урочистої оди – риторичний або, на думку Н. Тамарченко, «канонічний», тобто демонструє «очевидну варіацію відтвореного зразка, тому російському читачеві другої половини XVIII – першої третини XIX ст. не потрібно було нічого аналізувати, щоб упізнати у вірші того чи іншого автора оду або ідилію» [183, т. 1, с. 364].

Низка вчених-літературознавців у своїх дослідженнях оперують терміном «модифікація». Наприклад, С. Аверінцев щодо рухливості категорії літературного жанру з позиції історизму зазначає уявний характер напряму жанрової модифікації: «Спочатку вона, як все на світі, проходить фазу становлення, робиться певною (що збігається з прогресуючою диференціацією конкретних жанрів); потім властива їй нормативна жорсткість долається, живий

літературний процес «ламає жанрові канони» [6, с. 101]. На думку А. Кістанової, «розвиток жанру спричинив за собою появу нових тематичних, функціональних та жанрових модифікацій, що ускладнює генологічну ідентифікацію творів, перетворюючи, здавалося б, жорсткий одичний канон на рухому та відкриту жанрову форму» [79, с. 9]. Вважаючи прикладом жанрової модифікації оду «на смерть» Г. Державіна, Д. Ларкович пише: «Враховуючи ту обставину, що сам автор визначає поетичні тексти цієї групи жанровою позначкою «ода», є підстави розглядати їх як особливий варіант жанрової модифікації гораціанської (філософської) оди та умовно позначити їх терміном «траурна» ода, вихідним визначальним фактором якої є цілепокладаюча мовленнєва установка на декларацію онтологічних поглядів автора, що стосуються категоріального поняття «смерть» у її загальній та приватній реалізації» [95, с. 21 – 22].

Отож, будь-який літературний жанр, що отримує подальший розвиток та, як наслідок, видозміни у творчості одного або різних авторів, у межах однієї епохи, у результаті яких з'являються нові жанрові особливості та при цьому зберігаються сутнісні характеристики, може вважатися модифікованим.

Поетичній творчості Г. Державіна, яка припадає на кінець XVIII – початок XIX століть, та здійснює в російській літературі свого роду жанрову одичну революцію, присвячені праці Г. Гуковського, І. Сермана, О. Западова, Л. Пумпянського, Д. Ларковича, Ю. Стенника, С. Аверінцева, К. Афанасьєвої, Н. Алексєєвої, Т. Абрамзон, Г. Маслової, Л. Полякової та інших. Більшість наукових праць про літературну спадщину поета відтворює багатогранну картину його творчості. Проте дослідники не завжди одностайні щодо новаторства та реформування Г. Державіним одичної поезії.

Деякі науковці акцентують увагу на індивідуалізації поезії Г. Державіна. Так, Н. Алексєєва зауважує якісно іншу спрямованість творчості поета, який прагне до самовираження: «Державіну ж для того, щоб стати поетом, стало важливим не тільки оволодіти мистецтвом, але й знайти свій шлях, свій голос. Настільки довге, важке та безприкладне становлення Державіна-поета стало

позначкою того, що у поезії стався зсув, ще мало ким помітний, але якимось чином відчутий Державіним. Поезія почала набувати індивідуальності» [11, с. 309]. На думку О. Петрова, в одах Г. Державіна відчувається авторське переосмислення історії: «У «загальні місця» піндаричної оди Державін вносить індивідуально-авторський зміст та нову міру історичності: об'єктивний погляд на визначення та характер імператора Павла І; тверезе розуміння того, що краще, ніж у часи Катерини, вже не буде» [136, с. 27]. Д. Ларкович робить акцент на жанровій креативності його поезії: «...авторська індивідуальність Г. Державіна найбільш яскраво виявила себе у сфері жанротворчості, що дозволило йому адекватно ідентифікувати себе як оригінальну творчу особистість на тлі попередньої літературної традиції» [95, с. 10].

На думку Г. Гуковського та Д. Ларковича, творчість раннього Г. Державіна має наслідувальний характер через наявність різних жанрових систем та стилей у його поезії. Г. Гуковський писав: «...цей шлях збирання та наслідувань приводить його до еклектизму, до подвійності» [55, с. 192]. Д. Ларкович пояснює наслідування недосвідченістю поета та зауважує, що «його «наслідування» мало вимушений характер та було обумовлено ще не цілком сформованим власним уявленням про природу високого ліричного жанру» [95, с. 13].

Дослідження Г. Гуковського, Ю. Стенника, Д. Ларковича та Л. Полякової позиціонують Г. Державіна як реформатора та новатора в галузі жанрової революції. На думку Г. Гуковського, «вільне поводження з усталеними традиціями призвело до руйнування жанрових понять; усі види од, послання, медитація, можливо, байка, сатира та ін., – усі ці жанри, перемішавшись, створили новий тип ліричного вірша» [55, с. 199]. Г. Державін очолив «жанровий переворот», який призвів до знищення жанрового класифікаційного мислення, характерного для середини XVIII сторіччя» [Там само, с. 199]. Не менш радикальним є погляд Ю. Стенника, який покладає в основу реформи Г. Державіна в галузі панегіричної поезії естетичне підґрунтя: «Мірилом вищої цінності в системі поетичного світогляду Державіна є просто «людина» та норма

уявлень про її соціальну природу, яку могла підказати авторові дійсність, що його оточувала» [173, с. 255]. Нарешті, Д. Ларкович стверджує, що поет є творцем нового одичного жанру: «У результаті синтетичної взаємодії кількох жанрових мов» (урочистої оди, літературної казки, ідилії, сатири, травестії), залучених у загальну ігрову стихію, виникло принципово нове жанрове утворення, що отримало ще за життя поета визначення «державінська ода», якому відповідала широка, багатополярна картина людського буття та вільний погляд художника на ієрархічну структуру соціально-етичних цінностей» [95, с. 18]. Метафорично та експресивно висловлюється про державінську творчість Л. Полякова, яка характеризує поета як «того, що підірвав нормативні канони класицизму, заглибив психологізм у поезію, активно включив у неї риси автобіографізму, наповнив поетичну творчість роздумами про природу людини» [140, с. 23].

Варто зазначити, що на рубежі XVIII – XIX століть поетичною рефлексією літературного новаторства Г. Державіна, на думку І. Заярної, вважається поезія В. Капніста, яка «презентує певною мірою метатекст, що вбирає літературне життя в його різноманітних аспектах», містить деякі жанрові перевтілення ліричних творів Г. Державіна або їхнє критичне переосмислення [64, с. 13].

Деякі дослідники поезії Г. Державіна не позиціонують поета як діяльного руйнівника. Наприклад, С. Аверінцев зауважує неприйняття Г. Державіним штучних заборон, що накладав на жанр оди риторичний канон: «Державін теж був не проти риторики. Хто-хто, а він знав у риторичі пуття....Але одного боку риторики він прийняти не може – поділу речей на високі та низькі, огиди до конкретного, життєвого» [5, с. 777]. Натомість О. Левицький пропонує розглядати «поезію Державіна <...> не як руйнування, а, навпаки, завершення естетичних сподівань російських поетів XVIII ст.» [98, с. 47].

Творчість Г. Державіна необхідно розглядати як рішучий вихід з-під впливу традиційних риторик та створення нового жанру оди, який практично припиняє бути ораторським та втрачає свою публічну спрямованість. Порівняно

з В. Тредіаковським, М. Ломоносовим, О. Сумароковим, які теоретизували паралельно з літературними спробами, Г. Державін прокладав шлях до свого «Міркування» через різноманітні практичні досліди, що, частково, свідчать про протидію поета існуючим класицистичним правилам. Зокрема, у поезії Г. Державіна риторика XVIII століття виконують роль каталізатора, активізуючого порушення традицій та видозміну жанрових форм.

З метою зробити огляд наукових досліджень щодо розвитку та модифікації жанру урочистої оди в поезії Г. Державіна повноцінним та різнобічним, спробуємо систематизувати одичні жанрові новаторства, які, на думку дослідників, належать поетові та визначають його творчість. Класична урочиста російська ода до 70-х років XVIII століття характеризується певним набором визначень: піндарична [11; 95] урочиста [21; 95], державна [21], компліментарна [11; 21; 137], панегірична ода [21], хвалебний панегірик [95]; при цьому вона володіє «безпредметним, позачуттєвим, чисто словесним, психологічно не ускладненим стилем чистої оди» [147, с. 56]. Своєрідний, унікальний за своїм стилем та змістом жанр поетичної оди Г. Державіна є приводом для появи в літературознавстві нових жанрових визначень, що істотно розрізняються. Наприклад, Н. Алексєєва стверджує, що це «нова» ода, яка визначається державінським одичним стилем та винайдена для відмови від використання готових риторичних слів, точних та доречних, оскільки для поезії необхідні слова, сповнені «почуттям і думкою» [11, с. 312]. Новаторством оди Г. Державіна є «відсутність у ній не тільки розумового захвату, але й самої умови паріння, розумового споглядання» [Там само, с. 334]. Д. Ларкович, як уже згадувалося раніше, вводить термін «державінська ода», що відтворює широку складну картину суспільних людських відносин, які набувають «характеру особистісної обумовленості» [95, с. 18].

Як послідовник творчості М. Ломоносова та О. Сумарокова, що спиралися на німецьку та французьку одичні школи, Г. Державін називає урочисту оду на французький манер «героїчною» (піндаричною, гораціанською) або, за

німецьким прикладом, – «чуттєвою». Визначення «героїчної оди наказує їй «одобрять, хвалять, поощрять к добродетелям; превозносит великодушие, мужество и благость в действиях, смелость и благоразумие в предприятиях» [62, с. 292], натомість «чувственная ода изливает нежные, трогательные чувства» [Там само, с. 299]. «Міркування» Г. Державіна – це найбільш фундаментальна праця серед риторичних настанов та поетик XVIII століття, що містять жанрові характеристики оди. Автор посібника надає історію одичного жанру світової літератури від давнини до сучасності в порівняльно-історичному аспекті: через відсутність російської теоретичної жанрової бази він спирається на західноєвропейську традицію (Ш. Бате, В. Зульцер). Теорія, запропонована Г. Державіним, багато в чому порушує звичні для російського класицизму канони. Наприклад, О. Западов, який працював з раніше не опублікованими частинами «Міркування», вважає, що «принципове проголошення правомірності існування «різних смаків» означає цілковитий розрив Г. Державіна з усіма нормативними поетиками – як класицистичною, так і сентименталістською. Це – ствердження принципу історизму, узятого в аспекті аналізу та оцінки певного літературного явища – лірики» [61, с. 245].

У своїх «Міркуваннях» Г. Державін надає наступні різновиди одичного жанру: французька «общежительная» та німецька «смешенная» оди, які супроводжуються переважно його власними прикладами. При цьому «общежительные» оди вбирали в себе як анакреонтичні, так і юнгівські мотиви; були «различного содержания: веселые, роскошные, задумчивые и печальные» [60, с. 295]. А «смешенные» були свого роду копією «общежительных», у яких «разность предметов производит разнообразие и рождает изобилие, оказывает остроту ума как молнию, от одного края неба до другого мгновенно устремляющуюся, что возбуждает удивление; но только тут весьма нужно здравомыслие, или логика. <...> Внезапное же совокупление всех далеких и близких лучей, или околичностей, к одной точке есть верх искусства. Оно-то, потрясая душу, называется изящным или высоким» [Там само, с. 302]. На думку

К. Афанасьєвої, ознаками «смешенных» од Г. Державіна є «внутріжанрове змішання», «міжжанрове змішання», «відсутність зразка» [21, с. 16 – 18]. Таким чином, стирання міжжанрових меж – одна з головних ознак оди Г. Державіна.

Якщо зіставити одичні риси, виділені Г. Державіним, та ознаки класичної урочистої оди (М. Ломоносова, О. Сумарокова), спираючись на тексти риторичних настанов, ми з'ясуємо, що існує певний набір загальних рис, властивих цьому жанру:

1) Високий стиль. «Слогъ имѣють твердый, громкій, возвышенный, благородный», «никогда площадныхъ или простонародныхъ словъ себѣ не дозволяютъ» [171, т. 7, с. 521 – 522].

2) Винаходження поетичного тексту за законами загальних риторичних місць, які вступають у суперечність з принципом натхнення: «въ превосходныхъ лирикахъ всякое слово есть мысль, всякая мысль картина, всякая картина чувство, всякое чувство выраженіе, то высокое, то пламенное, то сильное, или особую краску и пріятность въ себѣ имѣющее» [Там само, с. 523].

3) Високість – «лирическое высокое заключается въ быстромъ пареніи мыслей, въ безпрерывномъ представленіи множества картинъ и чувствъ блестящихъ, громкимъ, высокопарнымъ, цвѣтущимъ слогомъ выраженное, который приводитъ въ восторгъ и удивленіе» [Там само, с. 537].

4) Метафоричність, витіюватість стилю.

5) Риторичні питання, звернення.

6) Настановність та повчальність.

До авторських, індивідуально переосмислених Г. Державіним жанрових особливостей оди можна віднести такі:

1) В основі оди поет бачить не матерію (В. Тредіаковський), а тільки натхнення, вільне від логічних міркувань та громадянського пафосу: «Въ прямомъ вдохновеніи нѣтъ ни связи, ни холоднаго разсужденія; оно даже ихъ убѣгаетъ и въ высокомъ пареніи своемъ ищетъ только живыхъ, чрезвычайныхъ, занимательныхъ представлений» [Там само, с. 523]. Звідси творчий підхід до

поезії, а не той, що полягає в чіткому дотриманні посібників. «Она не наука, но огонь, жаръ, чувство» – пише Г. Державін про оду [Там само, с. 518].

2) «Безпорядокъ лирической значить то, что восторженный разумъ не успѣваетъ чрезмѣрно быстротекущихъ мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпитъ. Но безпорядокъ сей есть высокій безпорядокъ, или безпорядокъ правильный» [Там само, с. 539]. Ліричний безлад – це одна з диференційних ознак жанру оди у Н. Буало, М. Ломоносова, О. Сумарокова, проте Г. Державін наполягає на відсутності «плану» оди, тобто суворой послідовності викладу. Цей факт суперечить особливостям одичної диспозиції творів М. Ломоносова, на прикладі яких ми стверджуємо композиційну спорідненість жанру оди з панегіриком та демонструємо структурно-логічні частини оди, які відповідають певній риторичній моделі похвального слова.

3) Обсяг оди суворо не регламентується, хоча здається, що автор заперечує не довжину, а зайві повтори: «Ода должна быть кратка, или по крайней мѣрѣ не слишкомъ длинна; ибо предполагается, что возбуждена мгновеннымъ чувствомъ какого-либо предмета; а потому и не можетъ то чувство долго продолжаться въ равной силѣ» [Там само, с. 544].

4) Правдоподібність зображуваного в тексті оди. «Поелику же истина одна даетъ вымысламъ вѣроятіе, а вымыслы истину только украшаютъ, то и надобно, чтобъ лирическая пѣснь содержала въ себѣ нѣкоторую правду, или былъ, а безъ того она не достигнетъ своего значенія» [Там само, с. 546].

5) Поезія має бути музичною, оскільки ода – це синтетичний жанр. «Любителямъ изящныхъ художествъ извѣстно, что поэзія и музыка есть разговоръ сердца; что ищутъ онѣ побѣдъ единственно надъ сердцами такимъ образомъ, когда нѣжныя струны ихъ созвучностію своею въ нихъ отзываются» [Там само, с. 571].

Варто зазначити, що одним з основних нериторичних принципів державінської оди є «натхнення»: виходячи з ліричних настанов, ода повинна писатися у той момент, коли поет перебуває під впливом пристрасті, відчуває

захват і захоплення, тобто поет для написання, наприклад, оди з нагоди (день народження, смерть, одруження тощо) просто зобов'язаний відчувати сильний емоційний сплеск, інакше він не повинен писати оду. Майже півстоліття жанр урочистої оди в російській літературі прагматично впливав на слухачів творчості окремих майстрів, які діяли від себе, у межах урочистого протоколу або від Академії наук. При цьому ми вже згадували про певною мірою щирість одичних похвал, наприклад, М. Ломоносова, якого часто звинувачують у низькопоклонстві. Г. Державін обстоює щирість почуттів та істинність пафосу, що лежать в основі одичних емоцій. Державінська ода знаходиться за межами етикетних відносин, вона не створюється за написаним, вона – живе почуття.

Практичною реалізацією одичної реформи Г. Державіна, яка здійснилася ще у 1767 році, задовго до написання поетом «Міркування», є «Ода Катерині II». Поет зберігає не лише традиційний для жанру урочистої оди розмір (чотиристопний ямб), але й вид строфи (децим). Також характерним залишається використання популярних для оди тематичних топосів: міфологічних образів та мотивів (музи, Парнас, Феміда), теми Петра Великого, прославлення імператриці (байдужість до слави, працелюбність, турбота, законослухняність, позбавила народ від кровопролиття, поширення науки серед молоді). Поряд з цими вже усталеними одичними рисами, Г. Державін позбавляється таких риторично пристойних для оди характеристик, як стиль вітійства та «пышныя пареньи», аргументуючи це тим, що подібного високого антуражу потребують лише нещирі, повні лестощів компліменти: «Твои, монархиня, доброты, // Любовь, судъ, милость и щедроты // Безъ украшеніевъ сіяють! // Поди ты прочь, витійский громъ! // А я, что Россы ощущають, // Лишь то моимъ пою стихомъ» [171, т. 3, с. 242].

Головне джерело натхнення, на думку Г. Державіна, – це «истина святая», а зовсім не дар Аполлона, як у творах попередників поета. Подібно Н. Буало, який закликає до зображення тільки справжніх почуттів, поет робить лейтмотивом усього тексту оди природне захоплення. З'являються символічні

образи цариці у вигляді «той пернатой, // Что кровь свою изъ персей льетъ» или «стрельца, оружием снабженного» [Там само, с. 243 – 244], які одночасно вказують на турботу Катерини про свій народ, на спосіб її приходу до влади та безперестанні спроби зупинити кровопролиття.

Одична творчість Г. Державіна містить такі твори, які буквально повторюють класичні зразки, причому написані в різні часові проміжки, та підкреслюють здатність поета до наслідування традицій. Так, у збірнику «Чіталагайські оди» (1774), що містить перекладні й оригінальні твори, ще один приклад, присвячений сорокап'ятиріччю Катерини II, – «Ода на день народження Ся Величності, складена під час війни та бунту 1774 року». Цей твір – яскравий зразок канонічного жанру урочистої оди в дусі М.В. Ломоносова як стилістично, так і за своєю комунікативною спрямованістю. Автор ще раз виголошує свою позицію щодо справжніх почуттів та емоцій до об'єкта оди: «Тобою паче просвѣщенны, // Мы баснями тебя не чтимъ; // А если къ онымъ прибѣгаемъ, // Живѣй лишь мысль представитъ чаемъ, // Въ тебѣ его что образъ зримъ» [Там само, с. 304]. Про поклоніння Г. Державіна одичній творчості М. Ломоносова також свідчить «Ода на взяття Ізмаїла» (1790), яка в кращих традиціях урочистих од «на перемогу в битвах» відтворює історичні подробиці перебігу битви під Ізмаїлом, прославляє російський народ та улюблену царицю. Ода містить тридцять вісім строф та за своїм стилем ледь відрізняється від ломоносівських. Ця ода приносить авторові не тільки славу, але й захоплення імператриці. Незначні відхилення від жанрових канонів жанрової моделі панегіричної оди містяться у вірші високого змісту «На перемоги Катерини II над турками» (1772), яка вирізняється відсутністю класичної тематичної наповненості оди. Це піднесено-художній синопсис перемог російського народу в російсько-турецькій війні 1768 – 1774 рр., багатий на міфологічні образи, прізвища головнокомандувачів, відзначені перемогами географічні назви, – такий, що демонструє принципи стислості викладу, правдоподібності й високості:

«Екатеринѣ, знать, положено судьбами, // Чтобъ не стеналь Босфоръ Магмета предъ рабами!» [171, т. 1, с. 15].

Яскравим та несподіваним явищем у російській літературі можна вважати «Феліцу» (1782), написану поетом зовсім з незвичайного урочистого приводу: публікації «Казки про царевича Хлора» під авторством Катерини II у 1781 році, яка допомагає поетові втілити авторський задум у життя. Ідея представити царицю у казковому образі богині успіху та щастя Феліци, оточеної мурзами, алегорична [168, с. 262]. Г. Державін пише: «Иносказаніе < >, когда поэтъ, скрывая подлинное свое о немъ мнѣніе, показываетъ принадлежностью его, какъ-бы подъ рукою, истинныя его доброты, или пороки, лаская тонкимъ образомъ чьему-либо самолюбію, или издѣваясь надъ онымъ...» [171, т. 7, с. 563]. Обожнювання одописцями монархів, оспівування їхньої мудрості та талантів з використанням іносказань є традиційними для одичної моделі, проте, у даному випадку, прийом алегорії був використаний Г. Державіним як смислоутворюючий, оскільки перед нами казкова цариця, яка господарює у вигаданій країні, що раніше не було властиво сюжетам класичної оди: «Но гдѣ твой тронъ сіяеть въ мірѣ? // Гдѣ, вѣтвь небесная, цвѣтешь? // В Багдадѣ – Смирнѣ – Кашемирѣ?» [171, т. 1, с. 148]. У «Міркуванні» поет підкреслює, що оді личить «необыкновенность чувствъ и выражений < >, когда поэтъ неслыханными прежде на его языкѣ изреченіями, подобіями, чувствами или картинами поражаетъ и восхищаетъ слушателей, излагая мысли свои въ прямомъ или переносномъ смыслѣ» [171, т. 7, с. 567]. Алегоричне зображення імператриці дозволяє зруйнувати одичний канон та уникнути високого стилю разом з одичним захопленням.

Г. Державін моделює безпосередню ситуацію спілкування та виконує роль героя-адресанта. Проте, якщо раніше адресатом оди була читацька публіка, а імператриця – оспівуваним об'єктом оповіді, тепер зміст оди цілком звернений до неї та носить суб'єктно спрямований характер, утілений за допомогою міркувань героя: «Не дорожа твоимъ покоемъ, // Читаешь, пишешь предъ

налоємъ // И всѣмъ изъ твоего пера // Блаженство смертнымъ проливаешь; // Подобно въ карты не играешь, // Какъ я, отъ утра до утра» [171, т. 1, с. 133]. Про характерний спосіб оповіді цієї оди пише Д. Ларкович: «Поет свідомо відходить від канонічної чистоти одичного стилю та орієнтує дискурсивний лад «Феліци» на розмовну модель, що часто використовується в жанрі віршованої казки (новели), якій притаманні тематичне, стильове та інтонаційне різноманіття» [95, с. 18].

Грунтуючись на дослідженнях Д. Ларковича та Н. Алексєєвої, можна стверджувати, що «Феліца» – це доказ жанрового синтезу, коли компліментарна ода поєднує в собі елементи сатири та риси літературної казки, оскільки Г. Державін, звеличуючи царицю неординарним способом, паралельно оголює вади та недоліки її підданих, які втілюються в збірному образі ліричного героя: «Но, кротости ходя стезею, // Благотворящею душою, // Полезныхъ дней проводишь токъ. // А я, проспавши до полудни, // Курю табакъ и кофе пью; // Преображая въ праздникъ будни, // Кружу въ химерахъ мысль мою...» [171, т. 1, с. 134].

Дві урочисті оди Г. Державіна з нагоди народження спадкоємців престолу, написані з різницею в двадцять один рік, – «На народження у півночі порфірородного отрока» (1777) та «На народження Великого Князя Михайла Павловича» (1798), демонструють непостійність поета стосовно жанрової моделі. Зауважимо, що два цих зразки можна назвати міні-одами, оскільки, зберігаючи мотиви й стилістичні характеристики класичної оди, вони складаються всього з одинадцяти та десяти восьмивіршей, що практично демонструє принцип державінської стислості: «Поелику высокая ода наполняется горячимъ, сильнымъ чувствомъ, то и разумѣется, что ода должна быть кратка, или по крайней мѣрѣ не слишкомъ длинна...» [171, т. 7, с. 544]. В одах, присвячених народженню спадкоємців престолу, датованих XVIII століттям, поет не надто багатослівний: немовляті – маленький вірш, наприклад, «На народження великої княжни Ольги Павлівни» (1792).

Перш ніж опублікувати оду з нагоди народження Олександра Павловича в 1777 році, Г. Державін переписує її декілька разів, вправляючись у стилі, як пише в поясненнях Я. Грот: «На это событие онъ тогда же сочинилъ оду въ Ломоносовскомъ вкусѣ; но находя, что она не соответствуетъ его собственному дарованію, онъ ее уничтожилъ и потомъ написалъ эти стихи, которые самъ онъ называетъ «аллегорическимъ сочиненіемъ» [171, т. 1, с. 82]. Н. Алексеева вважає, що в цьому вірші автор поєднує риси російської класичної та анакреонтичної оди, обігруючи урочисту подію з використанням казкових мотивів та міфологічних образів.

На наш погляд, ода «На народження у півночі порфірородного отрока» – це яскравий приклад синтезу казкового та одичного дискурсів. Поет не випадково використовує популярний казковий сюжет про народження царського спадкоємця та алегорично зображує якості майбутнього монарха у вигляді подарунків від геніїв: «Геніи къ нему слетѣли // В свѣтломъ облакѣ съ небесъ; // Каждый Геній къ колыбели // Даръ рожденному принесъ» [Там само, с. 84]. Поет передрікає порфірородному юнакові щасливе правління в майбутньому та підкреслює божественність його походження: «Онъ простеръ лишь дѣтски руки // Ужъ порфиру въ руки бралъ; // Раздались громовы звуки // И весь Сѣверъ возсіялъ. // Я увидѣлъ въ восхищеньи // Растворень Судебъ чертогъ, // Я подумалъ въ изумленьи: // Знатъ родился нѣкій Богъ! [Там само, с. 83]. Народженню Олександра передує опис сивого Борея, який почасти нагадує суворого діда Мороза та пом'якшує свій норов, тільки побачивши новонародженого: «Родился – и въ ту минуту // Пересталъ ревѣть Борей» [Там само, с. 83]. Авторіві вдається дотримуватися практично всіх законів урочистої оди, при цьому відмовившись від античних образів та традиційних хвалебних формул. Синтезуючи казковий та одичний дискурси, Г. Державін надає оді індивідуально-орієнтовану комунікативну спрямованість: чарівна історія народження царевича написана легким для сприйняття стилем, оскільки присвячена немовляті.

У 1798 році Г. Державін пише оду «На народження Великого Князя Михайла Павловича», причому «ломоносівський смак» його вже аніскільки не бентежить. Високий стиль, від якого поет намагається відмовитися, знову бере над ним верх, та він пропонує читацькій увазі скорочений варіант панегіричної оди, що містить майже всі тематичні топоси, характерні одичному жанру. Інноваційним є образ архангела Михаїла, який вводиться автором оди не випадково, адже допомагає обіграти ім'я новонародженого царевича. Ода відповідає композиції хвалебної промови, завершується традиційними закликами до милостивого дорослішання: «Подъ кровомъ ангельскимъ, небеснымъ, // Отца и матери рукой // Расти, дитя, расти прелестнымъ, // А возмужавъ, явись герой! // Страна твоя сильна, преславна, // Обширно поле, гдѣ парить; // Нѣтъ въ мірѣ царства такъ пространнае, // Гдѣ бѣ можно столь добра творить! [171, т. 2, с. 155].

На думку Д. Ларковича, яскравим прикладом модифікації жанрової моделі в ліриці Г. Державіна є траурна ода або «ода на смерть». Нагадаємо, що історія цього жанру в російській літературі XVIII століття не відрізняється активністю вживання. У В. Тредіаковського, як відомо, жанр треничної елегії, що аналогічна за структурою епітафії («De arte poetika» Феофана Прокоповича), функціонально виконує роль оди на смерть та аж до 1762 року, яким датується «Ода на погребіння Государині Імператриці Єлизавети Першої» О. Сумарокова, в одичному виконанні не реалізується. М. Ломоносов не пише оди на смерть, проте у своїй «Риториці» (§ 127) зупиняється на особливостях розташування надгробної промови, яка в принципі є повторенням структури панегіричної промови сумного змісту.

Класичний план жанру траурної оди згідно з «Риторикою» М. Ломоносова на прикладі «Оди на поховання Государині Імператриці Єлизавети Першої» О. Сумарокова допоможе нам надалі отримати уявлення про модифікацію жанрової моделі оди на смерть у творчості Г. Державіна. М. Ломоносов пише, що надгробне слово містить:

1. «Внезапный» вступ, який повинен відбутися:

1) «от жалобы, полной неудовольствия, на самую смерть, которая человека, толь всем любезного, нужного или полезного, рано нас лишила» [105, т. 7, с. 72]: «Не дождавшись мороза, // О прекрасна наша Роза! // Ты увяла на всегда. // Ты увяла на престолъ, // И уже Тебя мы болъ, // Не увидимъ никогда» [177];

2) «от восклицания жалостного о краткости жизни человеческой, о суетной и тщетной надежде» [105, т. 7, с. 72]: «Милосерду Мать народа, // Рокъ косою смерти ссѣкъ. // Для чего ты, о природа! // Ей дала короткій вѣкъ?» [177];

3) «от плачевныя погребальныя церемонии» [105, т. 7, с. 72]: «Плачьте Россы, плачьте нынѣ, // О Монархинѣ своей: // Ахъ! и Ону видя мертву, // Дайте Ей послѣдню жертву: // Лейте токи слезъ о Ней» [177].

2. «Истолкование и утверждение заключают в себе похвальные усопшего дела» [105, т. 7, с. 72], проте О. Сумарокова більше турбує втішний прихід майбутнього царя Петра II, ніж перелік чеснот покійної імператриці. Однією з головних похвал Єлизаветі Петрівні поет бачить у тому, що вона заслуговує на безтурботне загробне життя: «Вѣчно торжествуй со мною, // Присвоя сей страною, // Райски радости Себѣ, // И во областяхъ безвѣсныхъ, // Насыщайся благовъ небесныхъ, // Уготованныхъ тебѣ» [177].

3. «Заключение содержит желание и молитву об упокоении и о вечной памяти усопшего или увещание к слушателям, чтобы они его добродетелям последовали» [105, т. 7, с. 72]. Поет надає цілу галерею монархів, яких варто наслідувати: «О Цари! творите милость; // Есть надъ вами Судія! // Уподобьтесь на свѣтъ, // Вы ПЕТРУ, ЕЛИСАВЕТЪ, // И Племяннику Ея» [177].

Аналіз композиційної відповідності оди О. Сумарокова плану надгробної промови доводить їхню структурну подібність та підтверджує, що траурна ода створена за риторичною жанровою моделлю. При цьому одописець демонструє спробу в одному й тому ж творі втілити похоронну та урочисту риторику: віддати честь померлому монархові та умилювати наступного.

Жанр траурної оди у творчості Г. Державіна демонструє «Ода на смерть Бібікова» (1774), присвячена улюбленому покійному начальникові поета. Насамперед, відзначимо, що, на відміну від класичних урочистих од, героєм цього твору є не царська особа, а оповідь носить серцевий, сповідальний характер. Ода пропонує емоційний монолог глибоко враженого раптовою сумною подією адресанта, що містить не тільки перелік переваг і славних справ О. Бібікова, але й аргументований відомими передсмертними словами покійного: «Жаль отца, жену и чадъ, // Но награждающа заслуги // Екатерина призритъ ихъ; // Отечество жалѣю больше!» [171, т. 3, с. 21]. Незважаючи на те, що диспозиція вірша відповідає структурі надгробної промови, «Ода на смерть Бібікова» стилістично не є зразком одичної жанрової моделі. Г. Державін відмовляється від висловлення стандартних ритуальних співчуттів, а віддає перевагу щирим переживанням, заснованим на реальних історичних подіях, з елементами персоналізації генерала О. Бібікова.

«Ода на смерть князя Мещерського» (1779) повністю відступає від етичних принципів та канонів як у стилістичному, так і в композиційному відношенні. Ода «на смерть» традиційно констатує факти про життя або смерть покійного, висловлює сумні почуття, але не дає адресанту привід для міркувань. Смерть героя траурної оди спрямована на те, щоб викликати у продуцента певний набір емоцій: йому слід плакати, кликати, шкодувати та відчувати страх перед смертю, але не моралізувати. Г. Державін, який вражений раптовою смертю приятеля С. Перфільєва, князя О. Мещерського, пише оду, що в результаті трансформується в жанр послання з нагоди. Якщо проаналізувати зміст оди, можна відзначити наявність таких траурних топосів: «страх перед смертю» («Безъ жалости все Смерть разить: // И звѣзды ея сокрушатся, // И солнцы ея потушатся, // И всѣмъ мірамъ она грозитъ» [171, т. 1, с. 90]») та «швидкоплинність життя» («Едва увидѣлъ я сей свѣтъ, // Уже зубами смерть скрежещетъ» [Там само, с. 89]).

Окрім цього вірш містить роздуми про життя та смерть, заклики примиритися з долею та жити у спокої з чистою совістю. Д. Ларкович у своєму дослідженні характеризує композицію траурної оди: «Логікою державінських уявлень є адекватна композиційна структура оди, яка тяжіє до принципу діалектичної тріади: теза – антитеза – синтез. Так, на початку вірша ліричний суб'єкт вражений та скутий жахом безпосередньої близькості смерті, свого особистого емпіричного з нею зіткнення. Основна частина оди – це розгорнутий опис смерті як всемогутньої та непереможної сили, що заперечує будь-які прояви логіки буття та диктує свою деструктивну волю не тільки людині, але й усьому світові. < > У фінальній частині оди авторське «Я» знову виходить на перший план, але тут вже немає того збентеження, яке визначало характер ліричного переживання на початку вірша [95, с. 22 – 23]. Поет не дотримується класичної риторичної традиції жанрової моделі оди, а порушує структуру (теза – доказ – твердження), манеру і задум оповіді. Г. Державін створює не жалобний, скорботний дискурс з приводу смерті О. Мещерського, а філософський, спрямований на те, щоб примиритися зі смертю, яка може виявитися раптовою.

Ще одним прикладом модифікації жанрової моделі є «Ода на смерть графині Румянцевої» (1788), у якій жанри послання та траурної оди синтезуються з елементами філософської елегії. Життя та смерть графині М. Румянцевої, ім'я якої стоїть у заголовку оди, – це не привід для скорботи, а лише приклад для наслідування, адресований К. Дашковій, особисті сімейні обставини якої були підґрунтям для написання оди. У примітках до твору знаходимо, що поет звертається до княгині, тому що «она была въ крайнемъ огорченіи о женитьбѣ ея сына безъ ея позволенія, въ противоположность гр. Румянцовой, которая въ свой долгій вѣкъ много переносила горестей равнодушно» [171, т. 1, с. 621]. Г. Державін дотримується траурного одичного етикету тільки в середині твору, де цілих чотири восьмивірші пише про покійну, звертаючи увагу на її довге життя, її чесноти та прихильність до неї смерті: «Она блистала // Умомъ, породой, красотою, // И въ старости любовь снискала. // У

всѣхъ любезною душой; // Она со твердостью смежила // Супружній взоръ, друзей, дѣтей; // Монархамъ осмерымъ служила, // Носила знаки ихъ честей» [Там само, с. 215 – 216].

Прикладами траурних од поета вважаємо два поетичні твори, приурочені до смерті представників царської династії – це «Ода на смерть великої княжни Ольги Павлівни» (1795) та «Надгробна імператриці Катерині II» (1796). Перша з од викликає інтерес своїм віршованим розміром – двостопним дактилем, про який Я. Грот писав: «Замѣчательно, что размѣръ этой элегической пьесы очень сходенъ съ тѣмъ, который въ древней скандинавской поэзіи употреблялся въ надгробныхъ пѣсняхъ» [171, т. 1, с. 655], що, безперечно, свідчить про наслідування Г. Державіним європейських середньовічних традицій у дусі передромантизму. М. Гаспаров вважає, що «трискладові розміри – дактиль, амфібрахій, анапест – теж вживалися у XVIII ст. майже виключно в жанрах, пов'язаних з музикою, але більш коротких та рідкісних: не в піснях, а в аріях з опер, не в перекладах псалмів, а в коротких молитвах та медитаціях» [48, с. 70]. Як ми можемо спостерігати, навіть у жалобній оді, оскільки дослідник називає «межі музичних асоціацій» досить «просторими» та тими, що не мають строгих відповідностей [Там само, с. 71].

«Ода на смерть великої княжни Ольги Павлівни», незважаючи на своєрідну віршову інтерпретацію, має досить суворий одичний лад та містить наступні жалобні топоси:

1) Раптовість смерті: «Ночь лишь седьмую // Степень прешла, // Съ росса Сіона // Звѣзду златую // Смерть сорвала» [171, т. 1, с. 654 – 656].

2) Стислість життя: «Утренняя, ясна, // Тѣнь золотая! // Кратокъ твой блескъ. // Ольга прекрасна, // Ольга драгая! // Тѣнь твой былъ вѣкъ» [Там само, с. 656].

3) Скарги на смерть, ритуальні голосіння фольклорного характеру: «Къ отчему лону, // Къ матери нѣжной, // Къ братьямъ, сестрамъ, // Къ скипетру,

трону, // Къ бабкѣ любезной, // Къ вѣрнымъ рабамъ, // Милый младенець, // Ты ужъ съ улыбкой // Рукъ не прострешь» [Там само, с. 656].

4) Аргументація звернення до особистості царівни, її чесноти: «Ольга прекрасна // Ангель былъ нашъ» [Там само, с. 657], «Вижу блаженну // Чистую душу // Всю изъ огня, // Въ свѣтъ облеченну: // Въ райскую кущу // Идетъ дитя» [Там само, с. 658].

5) Молитва, умовляння до читачів, щоб жили праведно: «Не было бѣ царства // Въ свѣтъ другаго // Счастливыи насъ; // Яда коварства, // Равенства злаго, // Буйства заразъ, // Вольности мнимой, // Ангель хранитель, // Насъ ты избавь!» [Там само, с. 660].

У 1796 р. Г. Державін створює «Надгробну імператриці Катерині II», ще один поетичний зразок, присвячений правлячим особам. Якщо в першому прикладі можна вирізнити формальні ознаки подібності зі скандинавськими надгробними піснями, то в цьому прикладі яскравим доказом близькості до пісенного жанру є наявність рефрену, що сприяє створенню ідеї: «Се въ гробѣ образецъ царів! // Ридай... ридай... ридай про неї» [171, т. 1, с. 790]. Поет наповнює п'ять шестивіршів переліком переваг та досягнень цариці, закликами оплакувати її, тим самим виявляє відхід від риторичної жанрової моделі траурної оди. Таким чином, перед нами похоронна пісня, близька до голосінь, а не ода на смерть государині.

Лірична творчість Г. Державіна не тільки знаменує собою перехід російської літератури з XVIII ст. у XIX ст., але й символізує формально-змістовну модифікацію одичної жанрової моделі. Як прихильник інтегрованої системи віршованих традицій (античної, французької, німецької та російської), Г. Державін виявляється творцем блискучої, емоційної, непідробно щирої та неординарної поезії: його твори не висловлюють громадянської та політичної позицій, вони пропагують здатність відчувати, переживати, зображують не ідеальних, а справжніх монархів у людському вигляді, тобто проводять десакралізацію монархії. Яскравими прикладами жанрової модифікації, яка

виявляється в синтезі декількох жанрів та порушенні жанрових канонів, є такі одичні зразки державінської лірики: «Феліца», «На народження у півночі порфірородного отрока», «Ода на смерть Мещерського», «Ода на смерть великої княжни Ольги Павлівни», «Надгробна імператриці Катерині II». Зазначені оди не тільки демонструють творчу індивідуальність поета та особистісний підхід у зображенні одичних об'єктів, але й свідчать про перехід російської літератури від класицизму до передромантизму.

Творчість Г. Державіна в жанрі урочистої оди є прикладом видозміни або модифікації жанрової моделі, демонструє звільнення ліричної поезії від впливу риторичних настанов, про що свідчить розширення тематики одичних творів (панегірична, філософська, анакреонтична та інші); жанровий синтез од; творчі експерименти, пов'язані з формою, стилем та змістом його творів; виникнення жанру траурної оди, яка характеризується різноманітними та до того ж непостійними жанровими ознаками.

Висновки до другого розділу

Жанр російської панегіричної оди був спадкоємицею піндаричної та гораціанської од, він увібрав у себе їхні найяскравіші риси. Становленню та динаміці цього ораторського жанру в умовах парадигмальної культурної епохи як одного з провідних та найбільш підвладних прагматиці риторичного дискурсу було присвячено цей розділ.

Становлення абсолютної монархії в Росії XVIII століття безпосередньо пов'язане з ораторським мистецтвом як головним способом публічного впливу на суспільство. Провідними популярними жанрами красномовства є публічні виступи, проповіді тощо. При цьому риторичні посібники виконують не лише дидактичну функцію, але й прикладну, вдосконалюючи державну політичну пропаганду через слово. Так, «Риторика» М. Ломоносова була однією з провідних настанов, що вплинули як на розвиток красномовства, так і на

виникнення деяких літературних жанрів, зокрема оди. Панегірична природа одичного жанру визначає її структуру, зміст, стиль, проте віршована форма урочистої оди є більш художньою, ліричною та емоційною, що й робить її привілейованим жанром.

Аналіз одичних творів Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова та О. Сумарокова свідчить про спільність їхніх жанрових характеристик: вони здебільшого написані в межах високого стилю; характеризуються композиційною клішованістю, адже в їхній основі знаходиться план панегірика; містять однакові одичні топоси та риторико-культурні коди; користуються загальними риторичними прийомами та стратегіями для реалізації головної прагматичної мети – сакралізації та зміцнення абсолютизму. Таким чином, урочиста або панегірична ода втілює риторичну природу навіть у художньому відношенні, адже риторичні посібники та поетики містять правила винаходу, прикраси промов, а поети створюють відповідно до цих правил. Відносною винятковістю вирізняється зразок шкільної оди А. Кантеміра, написаної з нагоди дня народження Анни Іоанівни, якій не притаманні панегірична диспозиція, традиційний набір одичних топосів, відповідна комунікативна стратегія, що свідчить про відсутність у гораціанської оди публічної орієнтованості та риторичної прагматики.

Про індивідуалізацію творчості, відхід від риторичних канонів можна говорити щодо стилю од О. Сумарокова, який сприяє створенню поетичної мови. Порухення жанрової одичної моделі демонструють модифіковані урочиста та траурна оди Г. Державіна. Незважаючи на те, що багато од Г. Державіна написані в ломоносівському дусі та дотримуються диспозиції панегірика або надгробної промови, вони втілюють у собі по-справжньому ліричний настрій авторської душі, а не публічне звернення одичного героя.

РОЗДІЛ III. ДИНАМІКА НЕКАНОНІЧНОЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ЕЛЕГІЇ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ

3.1. Типологія елегійного художнього модусу в російських риториках і поетиках XVIII століття

Жанр елегії пройшов багатовіковий шлях розвитку та мав великий вплив на розвиток ліричної поезії. Зауважимо, що елегія – це сповідальний та щирий жанр, який у процесі свого становлення, окрім ліричного, емоційного вираження сумних почуттів, набуває характеру філософського міркування та демонструє звільнення від канонів або літературного етикету; він характеризується підвищеною рефлексивністю та є найбільш доречним та пристойним у російській літературі XVIII століття для зображення внутрішніх переживань будь-якого змісту. Така жанрова незалежність і змістовна розкутість дозволяють говорити про елегію як неканонічний жанр, що володіє комунікативною спрямованістю, та надають підстави для аналізу впливу риторичних настанов, поетик XVIII століття на жанрову динаміку російської елегії.

Сучасне літературознавство асоціює досліджувану нами «рефлексивно-традиціоналістську» [С. Аверінцев], «ейдетичну», класичну [С. Бройтман], риторичну епоху, як правило, з «готовим» словом та образом всесвіту, якому властивий герой (автор), що споглядає світ навколо себе, сумний або захоплений, але не бере участі в перетворенні дійсності. На межі XVIII – XIX ст., на думку С. Бройтмана, настає криза риторичної поетики: «...відкриття автономно причетного суб'єкта та його модального статусу змінило бачення світової цілокупності та призвело до народження художнього світу, якісно іншого порівняно з ейдетичним» [183, т. 2, с. 224]. Нову стадію в розвитку літератури пов'язують із поняттям «модус художності», тобто способами, що визначають, наскільки літературний твір відповідає критеріям художнього мистецтва. Термін належить Н. Фраю, який «відповідно до здатності героя до дії» називає п'ять

літературних модусів: міф, сказання, високий, низький та іронічний модуси [204, с. 232 – 233].

У нашій роботі спираємося на тлумачення модусу художності, запропоноване В. Тюпою, яке дозволяє досліджувати літературний твір у його цілісності: «Модус художності – це всеосяжна характеристика художнього цілого. Це той чи інший лад естетичної завершеності, який передбачає не тільки відповідний тип героя та ситуації, авторської позиції й читацького сприйняття, але внутрішню єдиною системи цінностей та відповідної поетики» [183, т. 1, с. 55].

Вивчення жанру російської елегії XVIII століття передбачає визначення специфіки елегійного художнього модусу, який неодноразово був предметом дослідження (Н. Фрай, М. Бахтін, В. Тюпа, С. Бройтман, О. Рогова та інші). На думку Н. Фрая, елегійне міститься у трагічному модусі, а «елегійна основа часто супроводжується смутком, який з усім замирює, сумним відчуттям часу, коли старе змінюється на нове та необхідністю підкоритися цьому новому» [204, с. 236]. В. Тюпа пропонує чітке визначення елегізму: «Формула елегійного модусу художності – недостатність внутрішньої заданості буття («я») щодо його зовнішньої даності (подієвої межі)» [183, т. 1, с. 70]. Герой елегійного твору не відчуває себе здатним на перетворення дійсності та безсилий позбавитися від страждань, що й характеризує світосприйняття ліричного героя елегій XVIII століття.

О. Рогова («Елегійний модус художності в літературному творі», 2005) зауважує, що «елегійний тип художності формується на ґрунті елегії, з часом відділяючись від неї», і згодом розділяє поняття «елегія» та «елегізм» як нетотожні [151, с. 8]. «Елегійна модальність» виникає у XVIII столітті, що свідчить про її впорядковуючу роль у вивченні жанру елегії. На думку дослідниці, «твори з елегійним типом художності виконують роль елегійного дискурсу, який вимагає відповідної картини світу, відповідних настанов автора та читача, можливих із занепадом літератури риторичного типу, виникненням

емансипованої свідомості» [Там само, с. 8]. Маємо підстави проаналізувати жанр неканонічної російської елегії XVIII століття крізь призму риторичного типу культури з позиції елегійного художнього модусу, для констатації у досліджуваних творах «елегійної настанови на світ» та «комунікативної стратегії» елегійного тексту, спрямованої на формування елегійної емоції у читача» [Там само, с. 11].

Дослідження жанру елегії з позиції елегійного модусу художності, який втілює у собі абсолютну цілісність літературного твору та дозволяє досліджувати російську елегію «рефлексивної» епохи не тільки як ліричний твір переважно сумного змісту, але й як дискурсивну практику, що розкриває перед нами нові можливості для аналізу. Перш ніж звернутися до історії жанру елегії та риторичного опису її модусу художності, необхідно визначити основні складові елегізму, тобто критерії відповідності цього модусу. Так, О. Рогова виділяє наступні художні параметри жанру елегії: елегійні мотиви, елегійний хронотоп, елегійний герой, елегійна картина світу, комунікативна стратегія елегійного твору, сюжет елегійного твору [Там само, с. 11].

Елегійному жанру присвячено безліч наукових досліджень та праць: Л. Фрізман [205], К. Григорян [53], Г. Гуковський [55], Р. Лахманн [96], І. Александрова [10], О. Пашкуров [134], О. Рогова [151], О. Ткаченко [184] та інші. Метром елегії у російському літературознавстві справедливо вважається Л. Фрізман, який простежив шлях цього ліричного жанру від самого початку та до кінця XIX століття: «Є в історії літератури знайомі незнайомці. Така російська елегія. Про неї написано багато й мало.... Але немає книг, які б охопили всю історію російської елегії. Подібний пробіл, природно, дає про себе знати» [205, с. 3]. Проте нині, коли елегійні вірші у світовій літературі часто сприймаються як застарілі поетичні форми, складно однозначно говорити про історію виникнення цього жанру, про його визначення, про єдність жанрово-тематичного та стильового змісту.

Елегія як літературний жанр належить до ліричного роду (М. Гаспаров, О. Соломатіна), а її віршовий розмір визначається як елегійний дистих, написаний пентаметром або гекзаметром. Розбіжності виникають у визначенні тональності змісту елегії та її тематики. Так, М. Гаспаров виокремлює елегійний «медитативний або емоційний зміст (зазвичай сумний)» [101, с. 1228], С. Радциг – «сумний характер» [146, с. 112], О. Ткаченко розглядає елегію «як ліричний твір медитативного характеру з журливою тональністю» [184, с. 13]. Ю. Ковалів пропонує синтетичне визначення «жанр медитативної лірики меланхолійного, почасти журливого змісту без чіткої композиції» [103, т. 1, с. 326].

Л. Фрізман пише, що «хоча елегія розвинулася з голосінь над померлим, вона спочатку не носила обов'язково скорботний характер. ... Як за темами, так й за літературними формами елегія була близька до епосу, до тих розмірковувань, повчань, закликів, які епічні поети вкладали в уста своїх героїв» [205, с. 7]. Тематичне наповнення елегій доволі різноманітне: О. Соломатіна говорить про «повчальний зміст» [179, с. 759 – 760], М. Гаспаров тематично диференціює зміст елегій на морально-політичний (Каллін, Тіртей, Феогнід) та любовний (Тибул, Проперцій, Овідій) [101, с. 1228], С. Радциг стверджує, що релевантною ознакою елегії варто вважати віршову строфу – дистих [146, с. 112], О. Ткаченко пропонує за структурно-тематичним принципом класифікації жанрів таку елегійну типологію: «релігійно-філософська (духовна), жалобна (скорботна) з усіма її різновидами, історико-патріотична, соціальна та любовна» [184, с. 13].

Починаючи з епохи Відродження, елегія поширювалася не тільки у західноєвропейській, але й у слов'янських літературах: польській, чеській, українській, російській. Наприклад, у Польщі XVI – XVII ст. елегійний жанр зустрічався у творчості Я. Кохановського, К. Яницького, М. Сарбевського тощо, а у XVIII столітті – у поезії Францішека Карпінського. Серед представників давньоукраїнської елегії XVII – XVIII ст. Ю. Ковалів називає П. Русина, І. Мазепу, С. Яворського, Г. Сковороду та інших [103, т. 1, с. 326].

Простежимо витoki елегійної поезії в російській літературі. Л. Фрізман наполягає на тому, що російська елегія отримала свій розвиток у нерозривному зв'язку із західноєвропейською традицією. Нового звучання після літератури Давньої Греції та Стародавнього Риму вона набуває в епоху Відродження, а потім в епоху класицизму. Н. Буало, видатний теоретик французької класицистичної школи, не оминає своєю увагою цей жанр, так характеризуючи елегійний модус:

В одеждах траурных, потупя взор уныло,

Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.

Не дерзок, но высок ее стиха полет.

Она рисует нам влюбленных смех, и слезы,

И радость, и печаль, и ревности угрозы... [31, с. 68].

Л. Фрізман зауважує, що джерелом російської елегії є фольклорні твори, зокрема, народні голосіння, ліричні пісні. Неможливо, на думку дослідника, точно визначити хронологічні межі існування жанру елегії в російській літературі, оскільки елегія постійно змінювалася, знаходила на різних етапах свого існування нові характеристики. Вершиною розвитку жанру Л. Фрізман називає елегійну творчість О. Сумарокова, який написав найбільш досконалих у філософському та художньому відношенні твори. Г. Гуковський першим автором російських елегій називає В. Тредіаковського, проте «урочисто-панегіричні елегії писалися ще в кінці XVII століття Симеоном Полоцьким; дечого можна було навчитися й у авторів сумних любовних пісень Петровської епохи й пізнішого часу» [55, с. 75]. С. Бройтман зауважує, що в контексті ейдетичної епохи елегія характеризується незалежністю жанрової форми від канонів: «Вочевидь відмінність такого «вільного» жанру, як елегія, від суворих жанрових форм. У ній жанровий закон явно превалює над каноном, тому не випадково елегія є настільки актуальною в пору кризи ейдетичної поетики та переходу до нових принципів жанрового самовизначення» [183, т. 2, с. 201]. Специфічними рисами елегійного модусу вчений називає: 1) віршований розмір (олександрійський

вірш); 2) елегійні топоси; 3) елегійну ситуацію (людина перед обличчям часу та смерті); 4) елегійне протиріччя («залежність від швидкоплинного часу й одночасно непокірливість людини перед вічними законами буття») [Там само, с. 200].

Російська літературна традиція XVIII століття під впливом «риторичного» типу культури вирізняється наслідувальним або рецептивним характером та невідступним дотриманням риторичних правил та зразків. На думку німецького дослідника Й. Клейна, «принцип наслідування в естетиці російського класицизму не знає кризи – справа в тому, щоб дотримуватися «правильних», тобто західноєвропейських, зразків. Суперечлива лише міра самостійності, яку повинен проявити автор, який наслідує» [80, с. 45]. Результатом такої культурної організації є поява великої кількості поетик та посібників з красномовства, під впливом яких і відбувалося формування жанрової системи літератури, зокрема, ліричної. На виникнення та розвиток ліричних жанрів у російській літературі вплинули «*De arte poetika*» Феофана Прокоповича, «Спосіб до складання російських віршів, проти виданого в 1735 році виправлений та доповнений», «Думка про початок поезії та віршів взагалі» В. Тредіаковського, «Передмова про користь книг церковних у російській мові», «Риторика» М. Ломоносова та інші. Отже, окремі жанри ліричної поезії частково наповнили свої модули художності: жанровий, стилістичний та формальний описи, віршоване втілення. Переглянемо типологію елегійного модулю художності в поетиках та риторичних посібниках XVIII століття, акцентуючи увагу на жанровій системі мислення ейдетичної епохи.

Теорія елегійного жанру, як відомо, закладалася в епоху античності та відбилася в багатьох варіантах латиномовних поетик та риторик. Так, В. Маслюк, український літературознавець, дослідник поетик і риторик XVII – першої половини XVIII ст., констатує нетрадиційні жанрові ознаки елегії: наявність композиції (вступ, виклад теми, розповідь, епісодій і закінчення або висновки) та три види елегійної поезії («скорботну, хвалебну і епістолярну») [118]. Трактат

«De arte poetika» (1705) Феофана Прокоповича, присвячений поетичному мистецтву, – еталон для становлення та розвитку жанрової системи російської літератури XVIII століття. Автор покладається на праці Аристотеля та зараховує до поезії всі художні твори, написані віршами, в основі яких лежить вигадка, а до прози – твори історичного чи риторичного змісту. До поезії Феофан Прокопович підходить доволі раціоналістично, при цьому не заперечує її божественну сутність: «...некое божественное и небесное вдохновение побуждает поэтов писать стихи, и обычно принято даже говорить, что поэтом надо родиться, а оратором же можно стать» [199, с. 345]. На думку Феофана Прокоповича, поет повинен мати професійні якості, творчий досвід та дотримуватися певних правил: володіти «мастерством стихотворного размера» та навичкою стилю, «воспевать вымышленное» та бути впевненим, що «искусство, утвержденное определенными правилами и наставлениями, не только полезно поэту, но и необходимо» [Там само, с. 346].

Усього Феофан Прокопович виділяє сім видів поезії: епічна (епопея, героїчна поема), драматична (трагедія, комедія, трагікомедія), буколічна (еклога, буколіки), сатирична (сатира), елегійна (елегія), лірична (ода, гімн, дифірамби), епіграматична (епіграма, епістола). Третя книга трактату отримала назву «Про буколічну, сатиричну, елегійну, ліричну та епіграматичну поезію». У ній автор формулює жанрові характеристики, описує художні та стилістичні особливості ліричних творів. Феофан Прокопович одним з перших в історії російської літератури звертається до вивчення жанру елегії. У «De arte poetika» він надає таке жанрове визначення елегії: «Элегия есть некое печальное поэтическое произведение», але «все же ей всего больше подходит содержание, исполненное переживаний, гнева, любви, радости, скорби и т.п.» [199, с. 439]. Потім автор конкретизує пафосність елегійного модусу, «чтобы элегия изображала сильные и пылкие страсти» [Там само, с. 439]. Також Феофан Прокопович вважає елегійний твір виявом суб'єктивно-індивідуальних переживань, які не потребують певної диспозиції та характеризуються відносною свободою форми: «Элегия не имеет

никаких твердо установленных правил частей, разве что поэт выберет их по собственному усмотрению, т.е. поэт задумывает выразить одну какую-нибудь мысль, или две, или больше и излагает их подробнее» [Там само].

Феофан Прокопович зауважує, що елегія належить до середнього стилю та конкретизує її жанрові ознаки, зосереджуючись на стриманості, лаконічності та емоційності: «...слова – отобранные, но не слишком напыщенны, изречения немногословны, уподобления – кратки, примеры – подобраны в небольшом числе..., главным образом такие, что служат для изображения переживаний» [Там само, с. 440]. Щодо віршованого розміру Феофан Прокопович рекомендує писати елегії гекзаметром або пентаметром наперемін: «Для сочинений элегий на нашем родном языке наиболее подходящим представляется стих hendecasyllabus, или одиннадцатисложный» [Там само].

Як ми зазначали раніше, прикладів поетик в історії російської літератури XVIII століття було небагато, проте питання щодо виникнення та розвитку жанрової системи неодноразово висвітлювалися в наукових статтях, трактатах та міркуваннях. В. Тредіаковський в окремому розділі трактату «Спосіб до складання російських віршів, проти виданого в 1735 році виправлений та доповнений» звертається до жанрової класифікації літературних творів. Поет пропонує жанрову типологію поезії відповідно до її стилістичної та змістовної наповненості: епічна поезія (епопейчна та героїчна), лірична (ода), драматична (трагедія, комедія), буколічна, елегійна (тренична та еротична), епіграматична (епітафії, мадригали), дидактична, сатирична, епістолярна, генетлічна, епіталамічна, апобатерична, пропемтична, сінхаристична, епінікічна, сотерична, епідиктична (панегірична), евхаристична, еонічна, схоластична (сімпосіастична), просевтична, апологетична [188].

На думку В. Тредіаковського, існує два види елегії, які він вирізняє в своєму трактаті: «Элегия разделяется на треническую и эротическую. В тренической описывается печаль и несчастье, а в эротической – любовь и все из нея воспоследования. Слог ея не долженствует быть подобен слогу, каков в

эклоге, она несколько выше, но без дерзновения возносит свой голос» [188, с. 95]. Поет не категоричний у виборі стилю написання елегії та вважає зміст домінантною ознакою жанру. Прикладом елегійного жанру В. Тредіаковський називає римську елегію Тібула, Проперція та Овідія, при цьому у версифікації орієнтується на французьку риму.

У статті «Думка про початок поезії та віршів взагалі» 1752 року В. Тредіаковський розглядає походження поезії, визначає її сутність та демонструє різницю між поетичною творчістю та віршуванням, користуючись здебільшого риторичними категоріями (винахід, прикрашання, розташування): «Творение есть расположение вещей после оных избрания; вымышление есть изобретение возможностей, то есть не такое представление деяний, каковы они сами в себе, но как они могут быть или должныствуют; а подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде» [188, с. 100]. В. Тредіаковський зауважує, що віршування – це формальний бік творчості, а процес винаходу характеризується як раціональний, а не божественний: «...пиитическое вымышление бывает по разуму, то есть как вещь могла быть или долженствовала» [Там само, с. 101]. Наприкінці статті він формулює цільову дидактичну характеристику або прагматику деяких ліричних жанрів: «Элегия – проливать слезы на гроб особ, заслуживших сожаление. Эклога – воспевать беззлобие и увеселения поселянского и пастушеского жития» [Там само, с. 109]. Варто зауважити, що елегійний модус у В. Тредіаковського зміщується у бік похоронних пісень та набуває рис епітафії.

О. Сумарокову належить «Епістола про віршування» (1747) – маніфест російського класицизму, який містить риторичні зауваження до написання віршованих художніх творів. На думку Й. Клейна, сучасники О. Сумарокова (М. Ломоносов, В. Тредіаковський, І. Єлагін) неоднозначно ставилися до її змісту та помилково тлумачили як наслідування Н. Буало [80]. «Епістола про віршування» містить деякі тематичні та пафосні настанови щодо змісту елегії, які підкреслюють щирість та природність любовної пісні:

Плачевной музы глас быстрее проникает,
 Когда она в любви власы свои терзает,
 Но весь ея восторг свой нежный склад красит
 Единым только тем, что сердце говорит...

<...>

Но хладен будет стих и весь твой плач — притворство,
 Когда то говорит едино стихотворство;
 Но жалок будет склад, оставь и не трудись:
 Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись! [178]

Неоціненою риторичною працею щодо поетичної творчості була б третя частина «Риторики» М. Ломоносова – «Поезія», проте вона не була створена, тому дослідники змушені задовольнятися іншими філологічними працями автора. Наприклад, стилістична теорія М. Ломоносова, яка втілилася у «Передмові про користь книг церковних у російській мові» 1757 року, та описує три стилі: високий, посередній (середній) та низький. Стосовно жанрової специфіки творів ця теорія докладно розподіляє художні та публіцистичні твори за стилями. М. Ломоносов, спираючись тільки на логіку, майже з математичною точністю регламентує тематичний зміст певних жанрів та відповідний до цього стиль. Так, «высоким штилем...составляются должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются», також трагедії («где потребно изобразить геройство и высокие мысли») [105, т. 7, с. 589]. Середнім стилем необхідно писати театральні постанови, прозові повчання та віршовані сатири, еклоги, елегії та дружні листи. Низьким стилем потрібно складати комедії, епіграми, пісні та прозові дружні листи. Ломоносівська теорія стилів ідентична поглядам Феофана Прокоповича та відносить жанр оди до високого штилю, а елегію – до середнього, щодо жанрового змісту зауваження М. Ломоносова, на жаль, практично беззмістовні.

Отже, жанр елегії, характеризуючись тематичним та тональним різноманіттям, демонструє рухливу нестійку форму. В епоху класицизму російська елегія як європейська поетична рефлексія породжує елегійний модус художності, який набуває чітких обрисів уже в літературі епохи модальності. На думку О. Рогової, основні риси елегізму реалізуються в елегійних мотивах, у герої, сюжеті, хронотопі, комунікативній стратегії та картині світу. Теоретиками елегійного модусу художності в російській літературі XVIII століття можна назвати Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, О. Сумарокова тощо. У своїх працях з поетики та риторики вони обґрунтовують сутність поезії взагалі та формулюють жанрову специфіку елегії як поетичного твору. Феофан Прокопович створює фундаментальний для російського класицизму трактат з поетики «De arte poetika», в якому пропонує теорію літературних родів та жанрів з їх описом та стилістичними коментарями. Він супроводжує жанр елегії правилами написання за змістом, тональністю, стилем та версифікацією. В. Тредіаковський виділяє тренічну та еротичну елегії, а О. Сумароков обмежує зміст цього жанру виключно любовною тематикою. Автори XVIII століття одностайні в тому, що елегійний художній модус повинен писатися середнім стилем, тобто «состоятъ должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова, однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость» [105, т. 7, с. 589].

3.2. Жанрова своєрідність елегій В. Тредіаковського та Феофана Прокоповича

Динаміка жанрової стратегії російської лірики XVIII століття в умовах рефлексивно-традиціоналістської епохи має досить неоднозначний характер.

Елегія, на відміну від урочистої оди, поводить незалежно та, незважаючи на риторичні трактати та поетики, невпинно виходить за межі правил та канонів. Перший поетичний досвід у цьому напрямку був здебільшого прикладним, оскільки поети виконували роль авторів-риторів і супроводжували свої теоретичні праці власними поетичними спробами.

Невелика поетична спадщина Феофана Прокоповича не характеризується жанровою визначеністю, проте, на думку О. Буранка, виконує роль підґрунтя для подальшого виникнення деяких ліричних жанрів: «Канти, пісні, арії Феофана Прокоповича породили його ж елегії, пісні, послання. Заслуга теоретика та поета передусім у тому, що він не порушував спорідненості, що пов'язувала нові жанрові утворення з античними, середньовічними, європейськими та власне давньоруськими традиціями» [33, с. 152]. О. Ткаченко зауважує, що новаторським характером відзначається насамперед його любовна елегія, а також деякі твори релігійної тематики («Жарт про Венеру», «О суєтний чоловіче, рабе неключимий», «Елегія» тощо) [184].

На наш погляд, на особливу увагу заслуговує поетичний твір «Плачет пастушок в долгом ненастьї» (1730), який не має чіткого елегійного визначення, хоча написаний дистихом і характеризується сумною тональністю. У «De arte poetica» Феофан Прокопович зауважує, що елегії «сначала именно в этом роде воспевали исключительно печальные события, а затем начали затрагивать всевозможные предметы» [199, с. 439] та демонстрували при цьому жанрову близькість до народних голосінь («Потщися, боже, нас свободити // от печалі, // Наші нас діди к тебе вопити // научали») [143, т. 1].

Водночас елегія, дискурсивна практика якої безпосередньо спрямована на те, щоб викликати у читачів сумні почуття, демонструє тісний зв'язок із риторикою. Так, у дев'ятому розділі п'ятої книги «De arte rhetorica» Феофан Прокопович повідомляє про різновиди смутку, які оратор має відповідно до інтенцій викликати в слухачів: «...є смуток, коли ми страждаємо з приводу власного горя, а ще іншим, якщо з приводу чужого. Перший називається просто

смутом або стражданням, а другий – співчуттям або милосердям» [143, т. 3]. Безсумнівно, що «Плачет пастушок в долгом ненастьї» (1730) – це художній дискурс, рецептивна прагматика якого орієнтована саме на співчуття: мотиви дощової негоди, самотності та безнадійності підсилюють у читацької аудиторії хвилювання про долю героя. Вербальним утіленням скорботного, сумного настрою, як характерної типологічної ознаки елегійного модусу, є наступні вислови: «ненастьє, многобідно, воплей плачевних, кручини, печалі, вопити, ніт і надежди» [143, т. 1].

Ліричний герой вірша «Плачет пастушок в долгом ненастьї» – це елегійно самотній заручник часу та стихії; його настрій не можна назвати загальнолюдським, звідси, песимізм та поневір'яння. Мова героя – це низка риторичних запитань та вигуків, які надають приклади дискурсивної практики: «Коли дождусь я весела ведра // і дней красних», «Коли явиться милость прещедра // небес ясных?», «О многобідно моє щастє!», «Потщися, боже, нас свободити // от печалі» [Там само] та інші. Також поет-ритор користується художніми прийомами, які знов-таки підкреслюють відокремленість ліричного персонажа від суспільства: перифраз («ніт і надежди»), уособлення («явиться милость», «О многобідно моє щастє»), психологічний паралелізм (тісний зв'язок героя з природою): «Ні з каких сторон світу не видно, – // все ненастьє. // Ніт і надежди. О многобідно // моє щастє!», «Прошол день п'ятий, а вод дождевних // ніт отміни. // Ніт же і конца воплей плачевних // і кручини» [Там само].

Феофан Прокопович використовує не властиве елегіям поєднання довгих та коротких рядків. Хоча у «De arte poetika» автор наполягає на чергуванні гекзаметрів та пентаметрів, вірш написано п'ятьма складами. У тексті зустрічається алітерація глухих приголосних [з] і [т], що передає настрій «сумного серця» героя-пастуха, а часто повторюваний дзвінкий [в] – безрадісність та плачевність ситуації.

У тексті присутні жанрові ознаки ідилії, які втілюються суто тематично (герой-пастух та природа) та у вигляді конкретного хронотопу (п'ятиденне

очікування закінчення дощу під дубом). Ідеалізація сільського життя відсутня, навпаки, Феофан Прокопович нагнітає атмосферу дощової негоди, холоду, волання, обману та порожніх сподівань, що підсилює елегійний настрій читача та безпорадність перед природною стихією: «Ніт і надежди. О многобідно // мое щастє! // Хотя ж малую явить отраду // і поманить. // І будто нічто полготить стаду, // да обманить <...> Ніт же і конца воплей плачевних // і кручини» [Там само].

Також у «De arte poetika» автор зауважує, що «буколическая поэзия почти всегда бывает аллегорической» [199, с. 437]. Алегоричний прийом був використаний Феофаном Прокоповичем для актуалізації автобіографічних подробиць свого життя. Елегія «Плачет пастушок в долгом ненастьї», датована кінцем січня –початком лютого 1730 року, відсилає нас до п'ятої річниці смерті Петра I. За часів правління Катерини I та Петра II Феофан Прокопович очолює Святійший Синод і переживає спрямовану проти нього реакцію з боку єпископа Георгія Дашкова, який намагався відновити патріаршество. Так, І. Чистович у книзі «Феофан Прокопович та його час» зауважує: «Феофанъ былъ старшимъ въ Сѣнодѣ, но самый Сѣнодъ былъ униженъ, лишень довѣрія. Все вершилъ Верховный Совѣтъ» [212, с. 225]. Саме цей період у житті поета алегорично відображений у голосінні зневіреного бідного пастуха (Феофана Прокоповича) про долю свого стада (пастви, однодумців): «Ні з яких сторон світу не видно, – // все ненастьє. <...> Дрожу под дубом; а крайнім гладом // овці тають // І уже весьма мокротним хладом // ізчезають» [143, т. 1].

Латиномовний текст «Опис Києва» як приклад вправи з синонімії Феофан Прокопович додає до «De arte poetika» з метою «выразить одно и то же разными словами, в различном или одинаковом стихотворном размере» [199, с. 350]. Віршований текст містить двадцять варіантів синонімічних висловлювань про незвичайне місцеположення столиці («этот город с востока непосредственно прилегает к реке, а с запада против него – горы») та демонструє поетичну вправність автора не повторюватися [Там само, с. 352]: «З шумом б'ють хвилі, й

вода омиває лиш східну частину, // В західній мури, немов гори стрімкі, височать» та «Тоне у водах частина, що звернена до сходу сонця, // В західній безліч стрімких гір піднімається ввись» [143, т. 3].

«Похвала Дніпрові» – поетичний твір, присвячений уславленню географічного місця, якому притаманні ознаки ораторської промови епідиктичного роду: віршоване послання написане відповідно до риторичної інтенції «переконати слухача, що *річ* або особа така, як ми показали у похвалі» [143, т. 3]. З цього приводу третій розділ восьмої книги «De arte rhetorica» містить рекомендації Феофана Прокоповича щодо змісту хвалебної промови відповідного характеру: «Рослини, звірі, риби, а також місцевості, сади, гори, ліси, *ріки* та інші досить похвалиш, якщо опишеш їх і викладеш рідкісні, гідні подиву, а також корисні людині їхні властивості. Те, що шкідливе, або погане, необхідно приховати» [Там само].

На початку «Похвали Дніпрові» поет висуває тезу, яку аргументує впродовж усього тексту за допомогою численних ампліфікацій: «Славен будь, отче великий, завжди повноводий, глибокий!» [143, т. 1]. Дивні та рідкісні якості Дніпра Феофан Прокопович демонструє, використовуючи різні види зіставлень. Наприклад, метафоричне (вигадане) порівняння ріки з морем: «З морем самим позмагатися любиш, розлившись, неначе // Німфа Фетіда, що прагне до батька подібною стати», або порівняння ширини ріки з відстанню польоту стріли (рівного з рівним): «Пружна течія береги роз'єднала // Так, що й стріла неспроможна здолати всю відстань між ними» [143, т. 1].

Інша частина тексту наводить приклади корисних для людства властивостей Дніпра:

1) заспокоює спрагу: «Зрошує спраглі вуста подорожніх, нектар мов солодкий; // Їжу тверду і сиру вельми швидко пом'якшує – навіть // На незначному вогні» [Там само];

2) безмежна просторість берегів: «Ген-ген аж до сходу Титана – // Сонця ясного, на луках розлогих худоба пасеться; // Глянеш на захід – здіймаються гори усюди, порослі // Лісом густим, що бджолині рої незліченні годує» [Там само];

3) перевезення вантажу та забезпечення будівельними матеріалами: «Більше, ніж інші річки усі разом, дарунків природи // Ти перевозиш», «Ще ж до своїх берегів звідусіль ти збираєш товари: // Стоси каміння й колод, із яких можна зводити храми, // А, окрім того, вапно, для великих будов необхідне» [Там само];

4) сприяє процвітанню Києва: «Місто – держави могутньої мати й окраса вітчизни – // Має, тобі завдяки, вельми благ усіляких чимало! // Стіни широкі його омиваєш своєю водою // І звеселяєш околицю, що простяглась до схід сонця» [Там само];

5) обороноздатність: «...в човни вояків посадивши, // Понтові, Чорному морю, погрози ти кидав, бувало, // Й страх наганяв там. Але батьківщину свою найчастіше // Краще за мури усякі борониш, і ворога злого, // Шлях заступивши, примушуєш геть відійти до кордонів» [Там само].

Отже, Феофан Прокопович брав активну участь у формуванні риторичної поетики та значно вплинув на становлення родо-жанрової системи російської літератури, про що свідчать його віршовані твори прикладного та художнього змісту. Так, «Опис Києва» можна вважати прикладом віршованої вправи з синонімії; а «Похвала Дніпрові» відтворює поетичну хвалебну промову за риторичними вказівками. «Плачет пастушок в долгом ненастьї» – це приклад жанрового синтезу елегії та ідилії, що свідчить про вільну жанрову стратегію розвитку жанру елегії. Як зразок ранньої елегійної творчості цей вірш є проекцією комунікативного дискурсу на ліричну площину російської літератури в умовах риторичного типу культури.

Через відсутність елегійної жанрової визначеності поетичних творів Феофана Прокоповича, саме В. Тредіаковський вважається автором перших російськомовних елегій. Свої елегійні спроби поет долучає в якості зразка до

трактату «Новий та короткий спосіб до складання російських віршів» (1735). Пізніше, вже в 1752 році, В. Тредіаковський виділяє два типи елегії: тренічну (трагічну) та еротичну (любовну). Розглянемо спочатку приклад тренічної елегії «Елегія про смерть Петра Великого» (1725).

Головним призначенням тренічної елегії є демонстрація скорботи з приводу смерті осіб, які заслуговують на жаль. Проте перед нами не лірична сповідь сумного змісту, а поліфонічне голосіння про смерть Петра Великого, де ліричний герой висловлює почуття всього російського народу за допомогою образів Слави, Всесвіту, Палади, Марса, Політики та Нептуна: «Что за печаль повсюду слышится ужасно? // Ах! Знать Россия плачет в многолюдстве гласно!» [188, с. 57]. За своїм характером елегія більш нагадує ораторський публічний некролог у віршованій формі, який додатково містить ще й дидактичну функцію: продемонструвати приклад почуттів у відповідній ситуації та надати перелік причин для смутку авторитетних осіб божественного походження. Кожному героєві автор дозволяє емоційно-виразно оплакувати Петра Великого, тужити, ридати, а головне, надає покійному цареві надприродних здібностей: «Починает по том здесь Политика стужна // Рыдать не иначе как жена безмужна: «Дайте, – глаголет, – плачу мое место, други: Не могу бо забыть Петра мне услуги. // Кто ин тако первее скрасил Политику!» [Там само, с. 59].

В. Тредіаковський збагачує текст елегії риторичними вигуками та питаннями, які, по-перше, відсилають до похоронних голосінь та реплік фольклорних плакальниць; а, по-друге, допомагають забезпечити ефективність мовленнєвого впливу, викликаючи в читача скорботу, страждання, відчуття безвихідного трагізму від втрати, тобто моделюють почуття згідно з ситуацією: «Ах! Покинул всех нас Петр, мудростей хранитель // Своего государства новый сотворитель; // Увы, мой Петре! Како возмогу стерпеть // Тебе не сущу, в слезах чтобы не кипети?; // Почто мне Петре отнял? [Там само, с. 58 – 59].

Ліричний жанр елегії в поетиках XVIII століття традиційно не має точної композиції, проте наявність диспозиції в «Елегії про смерть Петра Великого»

В. Тредіаковського наближає її саме до ораторського жанру надгробної промови. М. Ломоносов у § 127 «Короткого посібника з риторики» виділяє три частини промови цього характеру: вступ, твердження та висновок. Вступ надгробної промови має раптовий характер, викликаний «от жалобы, полной неудовольствия, на самую смерть, которая человека, толь всем любезного, нужного или полезного, рано нас лишила» [105, т. 7, с. 72]: «Что за печаль повсюду слышится ужасно? // Ах! знать Россия плачет в многолюдстве гласно! // Где ж повседневных торжеств, радостей громады? // Слышь, не токмо едина; плачут уж и чады! <...> Летит, ах горесть! Слава весьма огорченна, // Вопиет тако всюду, но вопиет право, // Ах! позабыла ль она сказывать не здраво? // О когда хоть бы и в сем была та неверна! // Но вопиет, вопиет в печали безмерна: // «Петр, ах! Алексиевич, вящий человека, // Петр, глаголю, российский отбыл с сего века» [187, с. 57].

У твердженні В. Тредіаковський перераховує доблесті, подвиги та заслуги Петра Великого: «Российский император славный, // Всяку граду в мудрости и в храбрости явный», «Ах! покинул всех нас Петр, мудростей хранитель, // Своего государства новый сотворитель», «Рассмотрил, ввел, пременил, укрепил он нравы, // Много о том глаголют изданные правы», «Стонет Океан, что уж другого не стало Любителя» [Там само, с. 57 – 59].

Висновок промови повинен містити «желание и молитву о упокоении и о вечной памяти усопшего или увещание к слушателям, чтобы они его добродетелям последовали, к чему присовокупляется утешение сродников» [10, т. 7, с. 72]. Натомість, остання строфа елегії демонструє майже ідилічну картину життя після смерті, яка, з одного боку, заспокоює народ, який бачить свого монарха на небі, а, з іншого боку, має дискурсивне спрямування заохотити живих людей своєю доброчесністю заслужити місце в раю: «Всюду плач, повсюду туга предельна бывает. // Но у бога велика радость процветает: Яко Петр пребывает весел ныне в небе, // Ибо по заслугам там ему бытьи треба» [187, с. 59]. Наявність умовно-схематичної близькості диспозицій тренічної елегії та

надгробної промови підкреслює подібність літературного та ораторського жанрів, демонструє безпосередній вплив риторики на світосприйняття та процес створення літературних ліричних жанрів.

Отже, елегійна жанрова стратегія російської поезії початку XVIII століття характеризується комунікативною та прагматичною спрямованістю, які сприяють формуванню адекватної читацької рефлексії та розвивають навички поетичного втілення в словесні формули. Аналіз елегійного модусу художності творчості Феофана Прокоповича («Плачет пастушок у довгій негоді», «Похвала Дніпрові», «Опис Києва») та В. Тредіаковського («Елегії про смерть Петра Великого») свідчить, що ліричні жанри здебільшого орієнтовані на зразки народної поезії та демонструють наслідки впливу ораторських жанрів. Риторика та поезики регламентують створення жанру елегії на етапах винаходу та розташування матеріалу, а також надають рекомендації щодо стилю та художніх засобів.

3.3. Специфіка любовного елегійного дискурсу у творчості В. Тредіаковського та О. Сумарокова

Перші зразки елегійного жанру у творчості В. Тредіаковського, написані гекзаметром, стали вершиною ліричної поезії, – «Елегії I» та «Елегії II» (1735). Це пристрасна, емоційна, чуттєва, глибока любовна поезія. Подібні характеристики елегійного настрою не відповідали законам класицизму, в якому здоровий глузд завжди переважав над почуттями. Зауважимо, що в російській поезії до В. Тредіаковського майже не існувало мови «кохання» та «ніжності». Після перекладу з французької мови роману П. Тальмана «Їзда до острову кохання» поет наполягає на необхідності створення нового стилю в поезії, що згодом зробить його новатором у любовному віршуванні. Тому представлені елегії не тільки є новаторськими за силою почуттів, описаних у них, але є зразком ранньої мови любовної поезії.

Зауважимо, що елегійний модус у російській традиції цього періоду мав риторичну настанову описувати тільки трагічні любовні переживання (розлука, смерть). Г. Гуковський зауважує, що при створенні своїх елегій поет дотримувався античної та французької традицій, що не зовсім позитивно позначилося на його поетичному досвіді. Дослідник творчості В. Тредіаковського звертає увагу на відсутність композиційної єдності та тематичної стрункості ліричного оповідання: «По-перше, обидві елегії втрачають характер витримано ліричних творів, оскільки в них вклинюються описові вставки; по-друге, тема самих вставок зовсім не забарвлюється у трагічні тони; перша вставка – опис щастя, друга – панегірик; отже, й єдність елегії як сумного вірша порушено» [55, с. 76].

Поряд з елегійними мотивами любові та смерті поет у другій частині елегії використовує мотив вигаданого щасливого спілкування з Ілідарою, або «великий спогад-сон про щасливе кохання», за допомогою якого образ померлої коханої оживає перед читачами [201, с. 73]. Топос болісної пристрасті підсилює трагізм життєвої ситуації героя та впливає на тональність настрою читача: «Прежестокая болезнь всяк час то съедает, // Несравненная печаль как зверь лют терзает; // Мысли, зря смущенный ум, сами все мятутся, // Не велишь хотя слезам, самовольно льются» [187, с. 400]. Погоджуючись із думкою Г. Гуковського, зауважимо, що поєднання елегійного та ідилічного модусів художності втілюються у створеному умовно-орієнтовному хронотопі першої елегії, коли відбувається розподіл часу на період розлуки з коханою, наповнений тяжким горем, стражданням та на час радості та щастя від близькості з нею (картина кохання пастухів і пастушок): «То, под сению сидя, сами петь заводят, // Свищущих тем соловьев в мног задор приводят; // То приходят о речах в небольшие споры, // То склоняются они в мирны разговоры» [Там само, с. 398].

Ліричний герой елегій – вигаданий вдівець, який втратив свою кохану Ілідару (прийом, використаний В. Тредіаковським з моральних міркувань): «С Илидарою навек я уж разлучился // И в последние тогда весь в слезах простился»

[Там само, с. 397]. Герой виступає як особистість, яка рефлектує та замкнена у світі власних переживань, з якого неможливо знайти вихід. Він виявляється безпорадним перед пристрасстю, а його слова містять безліч риторичних запитань, вигуків та скарг на власну долю: «Не возможно сердцу, ах! не иметь печали»; «О, кто счастливый еще не бывал в разлуке!»; «Кто толь бедному подаст помощи мне руку?»; «Что ты вечну напустил на меня кручину?»; «О жар! язва! о и страсть! страсть толь нестерпима!» [Там само, с. 397 – 401]. Нещасний закоханий невпинно благає про допомогу, а не смиренно приймає муки, розуміючи, що людина смертна, тому він і приречений на страждання.

Рефлексивний герой та комунікативна спрямованість тексту, що викликають співчуття читача, моделюють приклади емоційної та мовної поведінки, стверджують думку про те, що перед нами елегійний любовний дискурс. Почуття любові тут – це болісна пристрассть; зла мука; спогади, що не дають спокою; нереалізовані бажання, безсоння, хвороба. Усі ці симптоми демонструють владу ірраціонального над розумом, на подолання якої була спрямована ідеологія класицизму. Л. Фрізман стверджував: «Елегії притаманна, як відомо, підвищена емоційність, чуттєвий підхід до зображуваної дійсності. При всьому її тематичному розмаїтті елегік найчастіше аналізує почуття, розмірковує над почуттям, емоційний світ так чи інакше завжди присутній в елегійній темі. Ця особливість елегії як жанру разюче не відповідала раціоналістичним основам естетики класицизму з його культом розуму та приматом розуму над почуттям» [205, с. 22].

Саме тому зміст не контрольованого класицизмом жанру елегії зводиться до опису стихійних пристрасстей, смутку, затьмарення розуму, божественного наслання, тобто до опису конфлікту між почуттями та розумом, якому притаманна перемога почуття. Така модель любовних відносин асоціюється у поета з полум'ям серцевим; жаром, разючим стрілою; безнадією. Герой опирається цим відчуттям, а не тішиться ними. Його міркування про кохання зводяться до бажання побороти дурні пристрассті та залишити кохану тільки в

думках, отже, у розумі, а не в серці. Така настанова елегійного дискурсу скерована на те, щоб дати пояснення людським почуттям та нейтралізувати конфлікт кохання та смерті. У тексті другої елегії герой шість разів звертається до Купідона лише з єдиним проханням: послабити серцеву муку, залишити тільки пам'ять про кохання: «О изволь от страсти к ней ныне мя избавить! // Ту из сердца вынять всю, в мыслях ты оставить» [187, с. 401].

Становлення любовної лірики в російській літературі XVIII століття, з одного боку, – це творчість у межах поетичної специфіки жанру (з дотриманням стилістичних, тематичних відповідностей), а, з іншого боку, – формування нової риторики любовних топосів, нової мови кохання, якої до цього часу просто не існувало. З цього погляду, мова кохання елегійної поезії В. Тредіаковського сповнена чуттєвості, еротичності, пристрасті, які межують з безумством, відкривають у російській поезії нові горизонти ніжності, насолоди та любовної нестями. Р. Лахманн, досліджуючи особливості російської літератури XVIII століття, зауважує, що в Росії цього періоду не було любовної теми та не було риторики, яка б їй відповідала [95, с. 215]. Елегійний дискурс розвивався в межах риторичного типу культури, формувався не тільки відповідно до жанрової моделі, але й з використанням певної мовної «любовної топіки». На думку Р. Лахманн, мові ніжної пристрасті за стилістикою відповідає середній стиль: «За середнім стилем, що стоїть ближче до розмовної мови, ніж до пафосу високого стилю, закріплюється якість «ніжного» [Там само, с. 216]. Поет при написанні віршів любовного характеру повинен був дотримуватися мовної формули, що відповідає вимогам природності, простоти та ясності. Саме «спроба Тредіаковського створити «мову насолоди» призвела до розвитку більшої стилістичної чутливості щодо ідеалу ніжності...» [Там само, с. 225].

Для зображення кохання та внутрішніх переживань ліричного героя поет XVIII століття користується логічними способами організації висловлювання, де його почуття, згідно з раціоналістичною теорією, зрештою підкорюються розуму. Любовна топіка в ліриці В. Тредіаковського носить переважно

всепоглинаючий, фатальний характер та реалізується за допомогою декількох елегійних топосів: мотиву розлуки («Отнят стал быть от нее чрез страны далеки, / И неверные моря, купно многи реки»); занепокоєння («Тем не зная, что чинить, и себя не знаю, / Самого себя не сам, токмо стень бываю.»); сліз («Слезы, о дражайший перл! веселейши смеха! / О горящим от любви вы сердцам утеха!»); любовного жару («О жар! язва! о и страсть! страсть толь нестерпима! / Наглость о моей любви толь неутолима!»); влади Купідона («Мягкосердые на мя сын богини злятся, / Жесточайшим отчасу тот мне становится: / Неисцельно поразив в сердце мя стрелою, / Непрестанною любви мучит, ах! бедою») тощо [187, с. 397 – 401].

Поетична творчість О. Сумарокова – це початок нової елегії в російській поезії XVIII століття, це усвідомлення та виявлення світосприйняття цілого покоління. Л. Фрізман, досліджуючи поезію автора, наголошував, що елегії того часу писалися «з нагоди», яка порушує звичний хід життя (смерть, любов, розлука). Причини всіх своїх негараздів О. Сумароков убачає не в слабкості та безпорадності розуму, а в невдалому збігу обставин: «И ото всех сторон, стесненный дух томя, // Случаи лютые стремятся здесь на мя» [176, с. 162]. Варто зауважити, що тематичне наповнення сумароківського елегійного дискурсу значно ширше, ніж у В. Тредіаковського. Поет пише елегії на смерть, любовного характеру, викривальні та філософські.

На думку Г. Гуковського, здебільшого викликають інтерес два відмінні моменти поезії О. Сумарокова – суб'єктивність викладу («Змальовуючи стан у всій його плинності, ці, так би мовити, суб'єктивно-описові уривки не дають його як виділений, обмежений та незмінний об'єкт; замість категорії існування об'єкта, тобто стаціонарності, з'являється категорія теперішнього, що проживається, тобто позачасового протікання») та її підвищена емоційність («Їхня (мовних фігур) природа переважно афективна, оскільки вони являють якусь тематичну потенцію, різно здійснювану в кожному окремому випадку; вже здійснена в цьому виразі формула має умовне значення афективної теми, та

прямий сенс її може зовсім не покривати того, в якому ми її розуміємо») [55, с. 83].

Топоси нещасливого кохання та розлуки ліричного героя в елегійному дискурсі О. Сумарокова мають фатально-афективний характер, коли закоханий приречений страждати через долю. Наприклад, ліричний герой елегії («Лишась, дражайшая, мнѣ, взора твоево...») за наказом долі страждає від розлуки з коханою, назавжди позбавлений спокою та щастя в житті: «Всѣ нынѣ радости разсѣнны судьбой, // Спокойствіе мое сокрылося съ тобой» [177]. В елегії «Чего ты мнѣ еще зло время не наслало...» герой скаржиться на несправедливість долі: «Судьба за что ты мнѣ даетъ такую часть? // Куда ни обращаюсь, вездѣ, вездѣ напасть» [Там само]. Елегія «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться...» навіть містить рішучі вимоги адресанта: «О гнѣвная судьба, иль вынь изъ сердца страсть, // Или ее оставь и дай иную часть!» [Там само].

Відповідної читацької рефлексії – співчуття адресатів елегії закоханому актанту – автор досягає, використовуючи арсенал риторичних стратегій та прийомів: повтори, риторичні вигуки, що передають крайній ступінь безвиході та відчаю героя. Наприклад, прийом повтору, який використовує О. Сумароков («Лишась, дражайшая, мнѣ, взора твоево...»), підкреслює самотність героя та безплідність очікування на відповідь: «Ты знаешь то одна, какъ жизнь моя мнѣ слезна. // Ты знаешь! Только что мнѣ пользы изъ тово // Ты знаешь. Ахъ, не знай ты лутче ни чего!» [Там само].

Емоційні риторичні вигуки, які висловлюють щирі страждання елегійного героя, безпорадного перед злою долею, виголошують своєрідний вирок: «Неизцѣлима скорбь. Неутолима страсть! // Мучительнѣйшій жарь! Несносна напасть!», «Въ какомъ огнѣ, о рокъ, въ какомъ огнѣ пылаю!», «О время грозное! О вы плачевны дни!» («Лишась, дражайшая, мнѣ, взора твоево...»); «О день! День лютый! Будь хотя на часъ забвень! // Злой рокъ! Иль мало я тобою пораженъ»; «Страдай моя душа и мучься несказанно!» («На долго разлучень съ

тобою дарагая»); «Утѣхи! Радости! Въ которыхъ дни летали, // Гдѣ дѣлись вы теперь? И что вы нынѣ стали!» («Чево ты мнѣ еще зло время не наслало») [177].

Закоханий герой елегій О. Сумарокова демонструє вищий ступінь сердечних страждань за допомогою елегійного топосу сліз, які він безсилий приховувати: «Воображай меня любезная въ глазахъ, // Въ моей злой горести, въ стенаньи и слезахъ», «Великодушія я больше не имѣю, // Безъ слезъ тебя мой свѣтъ я вспомнить не умѣю» («Лишась, дражайшая, мнѣ, взора твоево...»); «На долго разлученъ съ тобою дарагая, // Я плачу день и ночь тебя воспоминаю» («На долго разлученъ съ тобою дарагая»); «На что ни погляжу я всѣмъ воспоминаю, // Что ужъ любезной нѣтъ, и слезы проливаю» («Чево ты мнѣ еще зло время не наслало»); «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться; // Уже проходитъ часъ мнѣ съ нею разставаться. // Готовьтесь теперь горчайши слезы лить» («Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться») [Там само].

Елегійний мотив спогадів про останні, назавжди втрачені миттєвості з коханою починає носити вже не умовний, уявний характер, а справжній земний – на рівні фізичних відчуттів: «Какъ я въ послѣдніе съ тобой поцаловался, // Казалось мнѣ въ тотъ часъ съ душею я растался. // По разлученіи полдневный свѣтъ сталъ мракъ; // Во мнѣ вся стыла кровь, не двигался мой зракъ: // Какъ пораженна грудь животъ свой ощущала; // Лишь только то, что нѣтъ тебя со мной, вѣщала, // Прости любезня, прости, прости мой свѣтъ; // Я все ужъ потерялъ; тебя со мною нѣтъ» («Лишась, дражайшая, мнѣ, взора твоево...») [Там само]. О. Сумароков-класицист поетично розкриває в аспекті елегійного дискурсу конфлікт почуття та розуму, демонструючи непідвладність поезії класицистичним канонам: «Стараюсь облегчить грусть духу своему, // И сердце покорить въ правленіе уму; // Но такъ какъ жарка кровь и онъ меня терзаетъ, // Что сердце чувствуетъ, то мысль изображаетъ» («На долго разлученъ съ тобою дарагая») [Там само].

Попередній аналіз елегій свідчить про те, що любовне почуття сприймається О. Сумароковим як болісна пристрасть, позбавляє спокою та сну.

Елегія «Престанешь ли моей доукой услаждаться?» не є винятком. Вона лаконічно та яскраво відтворює картину любовних мук та демонструє уявний акт спілкування ліричного героя з коханою, своєрідну сповідь у двох частинах. Такий спосіб викладення підсилює гостроту переживань героя, концентрує час, ми відчуваємо миттєвість цього любовного хвилювання. У першій частині – очікування взаємності та неминучість любовного захвату від цього болісного почуття: «Я день и ночь горю, я мучуся любя, // И гдѣ бы я ни былъ, мнѣ скучно безъ тебя... Мнѣ твой прелестень видъ, прелестны разговоры, // И все влечетъ мои къ тебѣ драгая взоры [177]. У другій частині – герой-коханець сповнений гніву та безнадійної гіркоти. Спроби якось пом'якшити серце жорстокої коханої безуспішні та заповнюють усі його думки: «Къ нещастію тебя, суровая, спознавъ: // Лишился я тобой спокойства и забавъ. // И сердца твоево смягчить не уповаю, // Тревожусь и мятусь, грущу и унываю, // Я время мысли умъ и все тобой гублю» [Там само].

Окрему нішу займають любовні елегії О. Сумарокова, які містять топос зради, ревнощів, жалю про витрачені душевні сили, гірких спогадів. Зрада, як і розлука, болісно переживається елегійним героєм. Так, елегія «Всѣ радости мои уходятъ отъ меня» сповнена любовним розчаруванням та ревнощами героя через байдужість коханої: «Ищи жестокая, ищи другой утѣхи! // Какъ я, другой тебѣ равно быть, можетъ миль; // Но лъзя ли, чтобъ какъ я кто такъ тебя любилъ! // Какъ новымъ жаромъ ты, забывъ мя, таять станеть; // Не разъ, но многажды о мнѣ тогда вспоманеть» [Там само]. «Престаньте вы глаза дражайшею прельщаться» – жіночій елегійний дискурс, спроба поета змодельовати ревнощі коханої, яка готується до розлуки: «Когда ты, мнѣ сказавъ разстанешся со мною, // И будешъ поланень любезною иною, // Я буду по тебѣ всегда грустить стена, // А ты ее любя не вспомнишь про меня» [Там само]. Мотиви ревнощів і зради супроводжуються відповідними зверненнями до коханої: «невѣрная, владычица, раба, измѣнница, сокровище», що свідчить про душевну боротьбу та незмінне захоплення [Там само].

Коло елегійних топосів О. Сумарокова досить обмежене: мотив нещасливого кохання, мотив ревнощів, мотив зради, мотив розлуки і т. і. При цьому все це тематичне різноманіття стосується образу однієї єдиної коханої, практично позбавленої будь-яких характерних особливостей, обрисів та навіть імені. Критики відзначають певну злитість, циклічність любовних елегій О. Сумарокова, що не мають ні початку, ні кінця. Це просто потік афективних виливів, що не піддаються логіці. «В абстрактному вигляді подається лише основа ситуації, конкретні деталі відсутні. Нам нічого не відомо ні про героїв, ні про обставини їх любові і т. і. Також зовсім немає декоративного оточення; немає пейзажу, немає взагалі ніяких штрихів приуроченості до певного місця, життєвої сфери; тим більше немає згадок предметів або взагалі явищ побутового характеру. Раціонально-загальними фікціями є й герой та його кохана» [55, с. 81].

Якщо В. Тредіаковський у своїх еротичних елегіях використовує невизначено-особисту форму, то О. Сумароков спрямовує емоційну промову від першої особи до другої, тобто до образу ліричної коханої. Його численні любовні плачі та роздуми заповнюють текст твору, скасовуючи елегійний хронотоп. Ліричний герой В. Тредіаковського волає про свою нещасливу пристрасть, перебуваючи в центрі подій повністю самотнім. Проте закоханий О. Сумарокова рефлексує в процесі діалогу зі своєю коханою й тим самим порушує монологізм попередника. Перед читачем виникає інший суб'єкт свідомості: «Стерплю ли я должайшия разлуки...// В несносной жалости страдая и стенья. // Умру, любезная, умру и я с тобою, // Когда сокроешься ты вечно от меня...» [176, с. 157].

Мова елегій О. Сумарокова більш легка та витончена, ніж у В. Тредіаковського. Р. Лахманн називає його «родоначальником російської анакреонтики» [95, с. 250]. Його поезія призначена для того, щоб розважати читача, приносити йому задоволення. Для зображення любовної пристрасті О. Сумароков користується вже раніше сталими образами: «вся стыла кровь», «пораженна грудь», «неисправный ум», «стесненный дух», «неисцельная рана».

Замість Купідона (автор відмовляється від міфологічних образів) поет картає «лютий рок», який насилає на нього всі нещастя:

Злой рокъ! Иль мало я тобою пораженъ,
 Что воображаешся такъ часто ты, толь ясно?
 Уже и безъ того я мучуся всечасно [176, с. 162].

Витонченість вірша О. Сумарокова виконує не лише естетичну роль, але й надає процесу ліричного сприйняття небаченої легкості. Поет дотримується кількості складів у кожному рядку, але користується не дактилем, а ямбом у чергуванні з пірихієм. Аналіз деяких любовних елегій О. Сумарокова демонструє, що поет пише про людські почуття, фатальні нещастя, проте його вірш більш мобільний, мереживний, зворушливий, ніж у попередників. Дискурс О. Сумарокова втрачає моноцентризм, коли в центрі елегії знаходиться поет наодинці зі своїми почуттями. З'являється та стає майже повноправним образ коханої, з якою відбувається розмова. Лірична елегія О. Сумарокова, написана новаторською мовою кохання, дає поштовх для подальшого розвитку російської любовної поезії: елегійний любовний дискурс стає загальнодоступним та набуває інтимного, сповідального характеру в межах класицизму.

Отже, В. Тредіаковський, хоча й не став родоначальником любовної лірики та її мови у розумінні поезії XIX століття, але зробив перші невпевнені кроки і зробив перші невпевнені кроки, усвідомлюючи необхідність та високу роль емоційно-виразного в літературі. Поет не дотримувався чіткої спрямованості та поетичної форми елегії, проте його твори містять яскраві ознаки елегійного дискурсу. Автор презентував читачам душевні муки нерозділеного кохання, які роздирають серце героя та не піддаються розуму, за допомогою елегійних мотивів та риторичних засобів, тим самим демонструючи незалежність елегії від класицистичних законів та її актуальність в епоху риторичної культури.

Творчість О. Сумарокова для російської літератури XVIII століття є зразком любовної елегії, яка за допомогою нової поетичної мови пристрасті стає виразником бурхливих почуттів, емоцій, хвилювань. Написані переважно

семистопним ямбом з парною жіночою римою елегії О. Сумарокова доступні для сприйняття навіть читачами ХХІ століття. Ліричний герой елегій знаходить власний неповторний голос, а його слова є еталоном прояву любовних емоцій.

Ліричний дискурс в елегіях В. Тредіаковського та О. Сумарокова реалізується в комунікативній спрямованості поетичних текстів. Елегійний герой не самодостатній, він ще не відчуває себе мандрівником у цьому світі й не змірився зі своєю нещасною долею. Адресність любовних елегій поетів вже передбачає акт спілкування, цілі якої можна визначити залежно від особистих обставин героя (смерть коханої, зрада, нерозділене кохання).

3.4. Трансформація ліричного дискурсу та жанрової моделі елегії в творчості М. Карамзіна

Елегійна творчість О. Сумарокова – основа для розвитку жанру елегії в літературі кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, яка знайшла своє відображення у творчості А. Нартова, О. Аблесімова, П. Фонвізіна, Г. Гагаріна, В. Капніста та ін. Епоха Просвітництва, яка вплинула на поезію поета та представників його школи, наприкінці століття поступається місцем передромантизму, що природно визначає зміну жанрової специфіки елегії. Л. Фрізман вважає, що у зв'язку з цим рейтинг жанру значно підвищується: «Елегія надала широкі можливості для художнього дослідження глибин людської душі, тонких, неясних, суперечливих явищ емоційного світу. Вона стала засобом самовираження, настільки необхідного поету-романтику. Вона увібрала в себе самі основи філософії романтизму. «Сумне утримання», що є, як відомо, смисловою основою елегії, для романтиків вже не одна з нот в загальній гамі світосприйняття, але певна домінанта, що проникає в усе й на все накладає незгладиме враження» [205, с. 33].

К. Григорян зазначає, що в кінці ХVІІІ століття з російської ліричної поезії йдуть «раціоналізм та дидактизм», «елегія поступово звільняється від штучності,

елементів безпристрасності, багатотемності, від шаблонів та трафаретів, усе більше набуваючи економних форм» [53, с. 43]. Це означає, що процес виходу з-під впливу риторики активізується, а жанр елегії іноді починають розглядати як певний показник відходу від класицизму.

Появі передромантизму в російській літературі передував досить значний для жанру елегії період сентименталізму, пов'язаний з творчістю М. Карамзіна. Насамперед родоначальник російського сентименталізму, який віддавав перевагу чутливій стороні людського життя, відводить цьому ліричному жанру особливе місце у першій книзі свого альманаху «Аглая» та вважає, що саме сумна поезія, тобто елегійний жанр, першим зародився в ліриці: «Я думаю, что первое пиитическое творение было ни что иное, как изливание томногорестного сердца; то есть, что первая Поэзия была Элегическая. <...> горестный друг, горестный любовник, потеряв милую половину души своей, любит думать и говорить о своей печали, изливать, описывать свои чувства; избирает всю Природу в поверенные грусти своей; ему кажется, что журчащая речка и шумящее дерево соболезнуют о его трате; состояние души его есть уже, так сказать, Поэзия; он хочет облегчить свое сердце и облегчает его – слезами и песнию» [9, с. 43].

На думку К. Григоряна, популярна у 90-ті роки XVIII століття елегія не була самостійним жанром, а співіснувала з іншими ліричними творами, такими, як ідилія, послання, еклога, тобто була частиною синкретичного жанру. І. Александрова акцентує увагу на тематичному дуалізмі: «...елегія стає синтетичним жанром, що вміщує не тільки любовне почуття, але й морально-філософські медитації, в яких особистість поета проявляється найбільш повно» [10, с. 279]. Елегія М. Карамзіна часто не має авторського жанрового визначення, хоча за тональністю та змістом зрозуміло, що це сумна пісня. І. Александрова зауважує: «У Карамзіна, як ні в кого іншого, помітний відхід від принципу ієрархії жанрів, відмова від «чистих» жанрових форм» [Там само, с. 265]. Стиль поезії М. Карамзіна, який відмовляється від протиставлення високого й низького, – це рішучий протест проти риторичних жанрових моделей та настанов у сфері

душевних переживань. Своєрідний вибір поета щодо білого вірша: «ігнорування» римованого вірша – це формальна опозиція теорії М. Ломоносова, хоча поєднання певного віршованого розміру з білим віршем демонструє приклад стилізації під античність або народну поезію. Поет відмовився від багатотемності, загальноприйнятої у ліричній риторичі, та називав свої вірші «дрібничками», проте не позбавленими громадського сенсу. Позиція М. Карамзіна нагадує, за словами Ю.М. Лотмана, позицію «суцільних відмов» від класицистичних правил та настанов [108, с. 28].

Поетична творчість М. Карамзіна наприкінці XVIII століття уособлює руйнування цілісності канонічних жанрів, їхній синтез та взаємодію в межах опозиції високе – низьке, при повній відмові від неї. Порівняно з попередниками поет однозначно не називає свої твори елегіями, водночас серед них знайдеться чимало віршів елегійного характеру.

Наприклад, елегія «До Аліни на смерть її чоловіка» 1795 року – вірш сумного, філософського змісту, який є скоріше не плачем про померлого, як це було в традиційній тренічній елегії, а міркуванням про людське щастя, про життя й про смерть. Автор обирає роль друга-філософа, який відсторонено говорить про померлого, не звертаючись до перерахування його чеснот, як це робив В. Тредіаковський. Головна мета поета – це доказ тези, висунутої в перших рядках, а зовсім не бажання викликати в читачів сумний настрій:

Супруг твой слишком счастлив был:

Не мог он жить в подлунном свете,

Где тайный рок в своем совете

Сердца на горесть осудил,

А счастьем быть велел мечтою [77, с. 111].

Традиційний елегійний мотив смерті М. Карамзін позбавляє ліричного сповідального дискурсу. Об'єктно-орієнтований спосіб викладу змінює інтимну сповідь героя: тепер поет сам ставить питання, вибудовуючи низку міркувань, а не позиціонує себе як суб'єкта переживань. Текст елегії «До Аліни...» є набором

філософських роздумів та риторичних питань, умовно адресованих дружині покійного, образ якої виконує суто прагматичну функцію (вона – мовчазний об'єкт авторських висловів про життя та смерть): «Тому век розы положен: // Как счастлив я! едва лишь скажет, // Увянет – и в могилу ляжет»; «Когда бы жизнью он скучал // И смерть к себе как друга звал, // Тогда бы долго прожил с нами; // Тогда б седыми волосами // Еще он... слезы отирал»; «Ах! кто из нас такой судьбины // Семи векам не предпочтет? // Не время мило, наслажденье. // Одно счастливое мгновенье // Не лучше ль многих скучных лет?» [Там само].

«Вірші на раптову смерть Петра Опанасовича Пельского» (1803) – ще один приклад деформації жанру тренічної елегії в поезії М. Карамзіна. Цей твір також не має чіткої стилістичної віднесеності через те, що написаний середнім стилем, але при цьому містить високу «славенську» лексику: «сокрылся», «боготворить», «усопших», «глас вещал» [Там само, с. 211 – 212]. Ліричний характер елегії, як вилив емоцій у зв'язку зі смертю значущої для автора особи, перетворюється на досить стримане міркування про смерть П. Пельского та його дружини, про загробне та земне життя. Тільки одного разу, нібито випадково, зустрічаємо словесне виявлення горя: «Мы плачем – он не видит слез!.. // Ах! В гробе мертвые спокойны! // Их время горевать прошло...» [Там само, с. 211].

Автор не байдужий до смерті героя, проте він оповідає, а не журиться щодо його раптової смерті та туги за померлою дружиною. Поет виявляється рабом філософії, а не дотримується жанрового етикету. Замість почуттів автор наповнює свої елегії думками та міркуваннями, яким надається формальне емоційне забарвлення: синтаксично, через використання окличних або питальних конструкцій, та за допомогою вигуків «ах», «увы». Комунікативна спрямованість ліричного дискурсу елегії стає номінативною та реалізується лише у риторичних вигуках та питаннях, які не потребують відповідної реакції: «Но он навек от нас сокрылся!.. // Едва вздохнул – и вдруг исчез! // С детьми, с друзьями не простился!», «Увы! Где самая любовь, // Нежнейших душ соединенье, // Готовит

только сожаленье // И гаснет всегда в слезах, // Там есть ли в благах совершенство?...» [77, с. 211].

Елегійний хронотоп, згідно з яким людина є мандрівником на землі в очікуванні свого одвічного притулку, втілюється у цьому вірші. Та якщо у попередній елегії поет підносить щастя у коханні та пише, що заради нього можна померти, тут загробний світ здається «собранием веков», довгоочікуваним притулком, у якому знаходяться всі, з ким він розлучився колись та з ким мріяв познайомитися. Життя на землі швидкоплинне та сповнене «печалью, страхом и мученьем»: «Там все, кого мы здесь любили, // С кем в юности приятно жили; // Там, там собрание веков, // Мужей великих, мудрецов, // Которых в летописях славим!...» [Там само].

Обидві елегії написані чотиристопним ямбом із суміжним римуванням, що надає віршу повільності та неспішності. Тут відчутна різниця між світоглядними концепціями класицизму та передромантизму: М. Карамзін не бачить у смерті фатальної випадковості, навпаки, людське життя позбавлене щастя є нездійсненою мрією про нього. Та, на відміну від О. Сумарокова, який сподівався на перемогу розуму над пристрастями, М. Карамзін приймає нещастя як долю.

Любовні елегії М. Карамзіна реалізують зовсім нове зображення пристрасного томління та переживань порівняно з ліричним героєм О. Сумарокова, який не може стримати почуттів, плаче від горя, образи чи зради. Герой елегії «Пробач» – розважливий та навіть трохи саркастичний у зображенні свого кохання; здається, що його ліричний монолог (автокомунікація) є аналізом власних учинків та емоцій (авторефлексія): «Кто мог любить так страстно, // Как я любил тебя? // Но я вздыхал напрасно, // Томил, крушил себя! // Не знатен я, не славен, – Могу ль кого прельстить? // Не весел, не забавен, – За что меня любить?» [Там само, с. 54].

Елегія написана тристопним ямбом та має досить прості рими, що створює ефект любовної пісні з альбому. Зауважимо, що в середині XVIII століття

ставлення до рими було дуже особливим: використання рими свідчило про відсутність поетичного смаку та авторського таланту, проте М. Карамзін, на думку Ю. Лотмана, виявив неабияку римову наполегливість: «Карамзін мав сміливість користуватися римою, яка у поезії XVIII ст. традиційно вважалася поганою, наполягав на виборі найбільш доступних, тривіальних рим. Білий вірш наприкінці XVIII ст. уже увійшов до кола поетичних засобів, проте банальні рими були рішуче заборонені: їх вживали тільки погані поети, які не вміють знаходити кращих рим» [108, с. 30].

Інший підхід до зображення любовної пристрасті у вірші «Дивина любові або Безсоння», в якому М. Карамзін звертається до витоків почуття, його причин, демонструє його нелогічність та безглуздість. Елегія має підкреслено легкий, грайливий характер та демонструє діалог героя-коханця з друзями: «Кто для сердца всех страшнее? // Кто на свете всех милее? // Знаю: милая моя!» [77, с. 65].

Любовні формули, присутні в тексті, наближують його до популярних еротичних елегій XVIII століття: «Сердце в выборе не вольно!..», «Тщетно пламенем пылаю», «Счастлив, кто не знает страсти! // Счастлив хладный человек» [Там само, с. 65 – 66]. Проте все, що у віршах В. Тредіаковського, О. Сумарокова доводило закоханого до відчаю, викликало душевне тремтіння, у М. Карамзіна втрачає своє значення й майже повністю знецінюється. Ю. Лотман зауважує: «Недоліки не компенсируются достоинствами, а власне достоинствами й являются. Поэт любит свою героиню за її недоліки та не намагається особисто раціоналістично пояснити своє почуття» [108, с. 32]. Незвичність любовних хвилювань героя полягає в тому, що вони вступають у протиборство з розумом, а традиційні елегійні топоси замінюються інколи свідомо принизливими характеристиками коханої:

Что сказать? Она... она.

Ах! нимало не важна

И талантов за собою

Не имеет никаких...< >
 Так худа, бледна собою,
 Так эфирна и томна,
 Что без жалости не можно
 Бросить взора на нее... [77, с. 65].

Водночас йдеться про трансформації в галузі поетики: наслідування класицистичних традицій лірики та відмова від них. На думку Є. Еткінда, «поезія класицизму – це мистецтво алегорій. У неї ми завжди зустрічаємось із фігурами, в яких втілюються деякі відвернені ідеї, до того ж ці алегоричні фігури утворюють <...> цілі групи, живі картини» [220]. М. Карамзін продовжує звертатися до міфологічних образів Аполлона, Венери, німфи Ехо, Купідона, що свідчить про наявність у тексті елегії класицистичних метафор. Проте замість монументальної та візуальної поезії В. Тредіаковського та О. Сумарокова поет пропонує лаконічну історію дивного кохання, в якій традиційні метафори виконують роль певних емоційних маркерів, що алегорично натякають на характер почуттів героя (пристрасність, раптовість, відсутність взаємності, безрозсудність тощо), а не створює перед читачем фігурних пристрасних сцен. Відбуваються змістові зміни в характері алегоричних метафор: факт добровільного божевілля викликає здивування та занепокоєння, оскільки класицисти в своїх елегіях сприймали стріли Купідона як неминуче покарання й страждання; причини безсоння героя не підвладні розуму як і справжнє кохання, що діє за власними законами. На відміну від ліричного героя В. Тредіаковського, який просить богів позбутися почуттів як стихійного лиха, закоханий герой М. Карамзіна тішиться любовною дивиною.

Ще одним прикладом любовної елегії є вірш «До невірної», який багато в чому нагадує емоційний нескінченний елегійний потік О. Сумарокова. «До невірної» – елегія сумного змісту, написана ямбом з нерівною кількістю стоп у різних рядках. За словами І. Александрової, «різний обсяг поетичної фрази робить її у творчості Карамзіна психологічною – не раціоналістично

«прикрашеною», як у класицистичній поезії, а сумірною почуттю, картині, образу, які виникають й зникають, змінюючи один одного в уяві поета» [10, с. 279]. Домінуючим елегійним мотивом стає нещасливе кохання героя, пов'язане з невірністю коханої: «Когда любви твоей я, милая, лишился, // Могу ли что-нибудь, могу ль себя любить?..» [77, с. 132]. Поет пропонує до уваги читача довгий ліричний монолог героя-коханця, сповнений емоційним виразом почуттів, що містить фрагменти спогадів, філософські міркування, риторичні запитання, вигуки. Лейтмотивом елегії є традиційний для поезії М. Карамзіна мотив відсутності щастя на землі, ідея примарності та нетривалості кохання: «Рассудок говорит: «Всё в мире есть мечта!» // Увы! Несчастлив тот, кому и сердце скажет: «Всё в мире есть мечта!», // Кому жестокий рок то опытом докажет» [Там само].

«Рок» у значенні «доля» так само, як у поезії В. Тредіаковського та О. Сумарокова, вживається поетом упродовж усього тексту елегії «До невірної». Насамперед варто відзначити зміну ліричної комунікативної спрямованості елегії: герой замикається в колі власних почуттів та хвилювань, він не налаштований на гучне публічне спілкування, його слова звучать приречено та адресовані лише невірній коханій. Він невітшний та засмучений, знесилений перед її зрадою, впирається спогадами про щасливі дні та песимістичними прогнозами на майбутнє: «Какая смертная как ты была любима, // Как ты боготворима? // Какая смертная была // И столь любезна, столь мила?»; «К тебе в объятия спешил; // В душевной радости рекою слезы лил; // В блаженстве трепетал... не смертным, богом был!.. // И прах у ног твоих казался мне священным! // Я землю целовал, на кою ты ступала; // Как нектар воздух пил, которым ты дышала...» [Там само, с. 133 – 134]. На відміну від «пісень сумного змісту» О. Сумарокова, елегія М. Карамзіна характеризується сюжетністю. В її основу покладені спогади героя автобіографічного характеру, а сама елегія є рефлексією на них: ми знаємо, що герою було тридцять років, коли він уперше

закохався; уявляємо, як розвивались його стосунки та, нарешті, дізнаємося про зраду.

Пейзажна елегійна творчість М. Карамзіна також демонструє відхід від дискурсивної ліричної практики та зародження філософської лірики, орієнтованої на відтворення сумного стану природи. Так, мовні особливості елегії «Осінь» у стилістичному відношенні поєднують розмовну та високу лексику («горные пределы», «смертный», «ветхая жизнь»). Цей поетичний твір є прикладом білого вірша М. Карамзіна, який надає особливу філософічність досить нехитрій оповіді про зів'янення природи в осінню пору: «Веют осенние ветры // В мрачной дубраве; // С шумом на землю валятся // Желтые листья. // Поле и сад опустели; // Сетуют холмы; // Пение в рощах умолкло – Скрылись птички» [77, с. 26].

Філософська елегія «Соловейкові» будується за допомогою прийому психологічного паралелізму: пісня соловейка викликає в ліричного героя сумні спогади про тих, кого вже немає, та змушує його лити невтішні сльози на самоті: «Ах! я вспомнил незабвенных, // В недрах хладных земли // Хищной смертью заключенных; // Их могилы заросли // Все высокою травой. // Я остался сиротою... // Я остался в горе жить, // Тосковать и слезы лить!...» [Там само, с. 62]. Герой протиставляє своє тужливе самотнє життя гармонійній пісні птаха, який, можливо, скоро буде співати на його могилі.

Отже, поетична творчість М. Карамзіна є завершальним етапом у російській літературі XVIII століття та позначається впливом двох художніх напрямків одночасно: сентименталізму та передромантизму. Це особливо позначилося на жанровій специфіці його ліричних творів, зокрема елегії. Дослідники К. Григорян, І. Александрова відзначають синтетичний характер жанру елегії М. Карамзіна, що передусім пояснюється поєднанням сумної ліричної тематики з морально-філософською. Ю. Лотман, досліджуючи поезію М. Карамзіна, зазначав, що вона складається з естетичних «відмов», тобто ігнорування або порушення класицистичних норм та правил. Уже те, що поет не

дотримується чистоти стилістичних та жанрових форм, поєднує високу й розмовну лексику, використовує білий вірш, не характерний для системи віршування XVIII століття, характеризує його як новатора в поезії. Подібні перетворення стосуються також комунікативної спрямованості елегії, властивій більшості ліричних жанрів риторичного типу культури. Монологічний тип оповіді від особи автора (ліричного героя), що передбачає залучення читачів у коло емоційних переживань або створення досвідчених зразків вираження почуттів, змінює прийом бесіди, який допомагає поетові об'єктивно висловити суб'єктивні відчуття, де функція риторичних фігур – стимулювати не почуття, а розумові процеси. У зв'язку з тим, що відбуваються незворотні зміни у специфіці жанру елегії, можна стверджувати, що в поетичній творчості М. Карамзіна спостерігається руйнування елегійної художньої моделі.

Висновки до третього розділу

Отже, у російській літературі XVIII століття відбувається процес становлення та формування елегійного модусу художності, теоретиками якого є Феофан Прокопович, В. Тредіаковський, М. Ломоносов, О. Сумароков. Елегія як неканонічний жанр та європейська поетична рефлексія – це результат наслідування російських поетів та письменників, які бажали створити власну поезію в межах класицизму. У текстах митців проаналізовані основні риси елегізму: елегійні мотиви, герой, сюжет, хронотоп, комунікативна стратегія та картина світу.

Елегійні твори Феофана Прокоповича та В. Тредіаковського демонструють синтез елегійного та ідилічного модусів, що характеризує елегію як неоднорідний у жанровому відношенні твір. У межах риторичного типу культури виникає любовний ліричний дискурс (творчість В. Тредіаковського та О. Сумарокова), який характеризується різноманіттям елегійних топосів (любовна зрада, нещасна любов через смерть коханої, нерозділене кохання), а

також зародженням і становленням «мови пристрасі», необхідної для чуттєвої вербалізації в сучасному російському поетичному просторі. Окрім цього, прагматичною функцією дискурсивності елегійного модусу можна назвати його комунікативну спрямованість, яка реалізується через потребу ліричного героя в спілкуванні, емоційному виявленні переживань з метою створення моделі елегійної картини світу в уяві читача. Тематико-видовий жанровий розподіл елегії в творчості О. Сумарокова відбувається всупереч риторичним вимогам: злиття любовного, тренічного та морально-філософського різновидів, що привносить в елегійний модус елементи міркування та філософування.

Продовжує жанрову елегійну деформацію М. Карамзін, який наближує елегійний модус до жанрових характеристик XIX століття. По-перше, тематичні різновиди елегій (трагічна, любовна, морально-філософська), які були притаманні ще творчості В. Тредіаковського та О. Сумарокова, фактично відгукнулися в елегіях М. Карамзіна. Його тренічні вірші містять філософські роздуми, так само як і любовні елегії, вони переважно перестають бути стихійним виявленням почуттів, передаючи роздуми героя про кохання. В окрему групу виокремлюємо та аналізуємо філософську та пейзажну лірику.

По-друге, М. Карамзін відмовляється від стилістичних жанрових розмежувань та пише елегії, поєднуючи середню та високу лексику. Відсутність у теоретичних посібниках XVIII століття чіткої жанрової стратегії становлення елегії дозволяє авторові творити поза системою канонів.

По-третє, поезія М. Карамзіна входить до ідеологічної опозиції з класицистичним раціоналізмом, який надавав пріоритет розуму над емоціями. Чутлива спрямованість його елегій реалізується через гармонійне поєднання змісту, наповненого переживаннями, з віршованою та синтаксичною формами.

По-четверте, ліричний дискурс у елегійній творчості М. Карамзіна переважно представлений діалогічним актом комунікації між поетом, який виступає в ролі ліричного героя-коханця, поета, філософа, та його коханою, друзями, природою. Відбувається руйнування ліричного дискурсу через

трансформацію комунікативної мети героя: елегійний актант не прагне бути почутим, а співрозмовник необхідний йому тільки як привід для висловлювання, він не боїться своїх емоцій, а сприймає свій психологічний стан, відсторонюючись від нього. Комунікативний фокус такого спілкування реалізується в умовах камерності, особистої дружньої бесіди; він носить медитативний характер та не має широкої публічної спрямованості.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено комплексне дослідження динаміки ліричних жанрів (елегії та урочистої оди) на матеріалі російської поезії XVIII століття та теоретичних посібників з риторики та поетики крізь призму риторичного дискурсу як змістовної та формотворчої основи.

Порівняльно-історичний аналіз гетерогенних термінів «риторика» та «дискурс» визначив найбільш актуальний для дослідження аспект вивчення російської лірики XVIII століття: риторичний дискурс. Риторика розглядається, з одного боку, як тип мислення, що впорядковує та узагальнює дійсність (С. Аверінцев, М. Гаспаров, О. Михайлов), а з іншого боку, як утілення комунікативного аспекту художньої творчості, що визначає особливості його створення, читацьке сприйняття та подальшу рефлексію (М. Макеєва, М. Шульженко, Л. Ассуірова). Риторичний дискурс переважно характеризується комунікативною спрямованістю та відповідною до риторичного типу культури публічною орієнтацією літературних жанрів, що реалізується за допомогою певних риторичних прийомів, стратегій та обумовлює використання дискурсивного аналізу.

Культурне життя Росії початку XVIII століття визначається як рефлексивно-традиціоналістська стадія культурного розвитку (С. Аверінцев), яка характеризується становленням «парадигмального типу культури» (Т. Автухович) та риторичного типу мислення в умовах класицизму. Рефлексією російського класицизму, його переосмисленням та нормативним утіленням постають риторичні посібники та поетики, серед яких популярністю користуються праці Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова, Г. Державіна, що регламентують правила одичного та елегійного дискурсів.

У дослідженні акцентовано увагу на відсутності в античних поетиках та риториках, які виступали основою для формування жанрової класифікації в російській літературі XVIII століття, чіткої родо-видової класифікації ліричних

жанрів. Прагнення авторів упорядкувати та систематизувати суперечливу дійсність в умовах риторичної культури втілюється за допомогою дотримання творчих правил та канонів. Так, створення художнього твору відбувається за певною раціонально осмисленою схемою: винахід вимислу та осмислення його співвідношення з дійсністю (інвенція), вибір відповідного розташування (диспозиція) та втілення за допомогою відповідного слова (елоквенція). Деякі літературні жанри, незалежно від родової приналежності, повторюють структуру, хід оповіді та навіть стиль публічних промов різної тематики, що підкреслює їхню комунікативну спрямованість та риторичність.

З'ясовано, що на процес жанроутворення в російській літературі XVIII століття, який характеризується рефлексивним характером, впливали історико-функціональні літературні або культурні ознаки визначеного періоду (Ю. Тинянов, Д. Лихачов, Н. Копистянська). Яскравим прикладом розвитку риторики з її ораторським та публічним пафосом є жанр урочистої оди як ліричний аналог публічної промови. Динамічну рухливість жанрових форм підкреслює категорія «жанрового канону», який не тільки містить певну для відтворення тексту структуру, але й володіє так званим ейдосом, або жанровою сутністю. Урочиста ода демонструє форму жанрового канону, який руйнується на початку XIX століття. Неканонічний жанр елегії, навпаки, відрізняється відсутністю жанрового обличчя та певної композиції, майже не потребує дотримання риторичної пристойності.

Визначено, що жанр урочистої оди в російській літературі XVIII століття належить до високої офіційної поетики, вирізняється комунікативною спрямованістю та відноситься до художнього дискурсу, що дозволяє застосувати при дослідженні жанрової динаміки урочистої оди риторичний та дискурсивний види аналізу. У слід за Н. Алексєєвою доводимо на аналізі конкретних текстів митців, що одичний художній дискурс демонструє синтез гораціанського (старого) та піндаричного (нового) різновидів оди. Дослідження сфокусовано на

аналізі дискурсивних ознак піндаричних (урочистих, державних, панегіричних) одичних зразків.

З'ясовано, що в риторичних посібниках XVIII століття практично відсутня чітка жанрова характеристика урочистої оди, а письменники здебільшого вважають головною ознакою оди строфічність і відносять її до високих жанрів. Якщо Феофан Прокопович обстоює естетичні характеристики жанру (приємність, солодкість), то В. Тредіаковський акцентує увагу на високому героїчному змісті оди та заперечує застосовувати гекзаметр для її складання. М. Ломоносов як автор «Риторики», створюючи оди, дотримується логічного плану публічної промови. О. Сумароков зосереджується на вдосконаленні одичного стилю, поєднуючи пишноту та ясність. Г. Державін характеризує оду як високий ліричний жанр, який містить ліричний безлад, та стверджує його пристрасну природу, що засвідчує процес модифікації класичної риторичної оди.

Здійснення комплексного аналізу урочистої оди М. Ломоносова «Оди на день сходження на всеросійський престол її величності государині імператриці Єлизавети Петрівни... 1746 року» дозволило продемонструвати композиційну відповідність жанрів урочистої оди та хвалебної промови (панегірика). Результати аналізу підтверджено виявленням загальних жанрових композиційних елементів (вступу, вибору теми, тлумачення, твердження, висновку), а також наявністю в текстах силогізмів, що доводить існування риторичної жанрової моделі оди. Текст риторичної моделі урочистої оди є дискурсом, що володіє політичною, економічною, історичною спрямованістю та характеризується певними стилістичними обмеженнями.

Встановлено, що «Епінікіон» Феофана Прокоповича висловлює панегіричний пафос та отримує жанрове обрамлення в формі урочистої оди. Той факт, що Феофан Прокопович створює свою ораторську промову, присвячену перемозі Петра Великого в російсько-шведській війні у віршах та в прозі, характеризує його як досвідченого трибуна, прагматичною метою якого стає просування імперської колоніальної політики Петра I та його реформ серед

населення будь-якими доступними способами: переконанням логічним шляхом або за допомогою емоційного впливу. Аналіз «Епінікіона» Феофана Прокоповича показав, що цей твір композиційно та стилістично відповідає одичним характеристикам, вирізняється використанням риторичних стратегій та прийомів, дотримується риторичного етикету (ми, він), утілює мовленнєву реалізацію комунікативної ситуації, отже, є одним з перших повноцінних поетичних зразків урочистої оди. Проаналізувавши гораціанську оду А. Кантеміра («Оди. Імператриці Анні на день народження»), доходимо висновку про невідповідність жанру шкільної оди традиційній риторичній жанровій моделі (композиційну, змістову) та відсутність у тексті публічного дискурсу.

В. Тредіаковський як професійний філолог закладає теоретичну та практичну основи російської поезії XVIII століття. Аналіз двох урочистих од В. Тредіаковського («Оди урочистої на здачу міста Гданська» 1734 року та «Оди імператриці Єлизавети Петрівни у день її коронації» 1742 року) демонструє їхню відповідність риторичній жанровій моделі та наявність панегіричної дискурсивної спрямованості. У процесі дослідження в текстах од виділено низку культурних та риторичних кодів: предметно-тематичний, семантичний, міфологічний коди, ряд одичних мотивів, які дозволяють декодувати ліричні тексти XVIII століття та сприяють адекватній читацькій рефлексії.

Встановлено, що жанр урочистої оди у творчості М. Ломоносова є зразком російської піндаричної оди XVIII ст. у межах риторичної парадигмальної культури, який вбирає в себе жанрові риси публічного панегірика та акцентований на практику прагматичних риторичних функцій. Відносна композиційна та змістова шаблонність од М. Ломоносова не заважають його адресанту висловлювати авторські почуття, емоції, передавати неодмінний ліричний захват, що переходить з оди в оду, впливаючи тим самим не тільки на свідомість, але й на переживання адресата. Компліментарний характер ломоносівських од межує з політичною та культурною риторикою. Найбільш продуктивним засобом вираження прагматики урочистої оди є морально-оціночні

та тематичні риторичні топоси. Загальні місця в урочистих одах М. Ломоносова втілюються в темах Парнасу, Петра Великого, богоданності монарха, безкрайності території та реалізують суспільно-політичну пропаганду абсолютизму в Росії XVIII століття, засновану на сакралізації монархізму. Етос урочистих од М. Ломоносова характеризується системою класичних компліментів для імператриць та демонструє індивідуально-особистісний підхід при зображенні морально-етичного образу Катерини II як людського ідеалу.

Аналіз урочистої або піндаричної оди в творчості О. Сумарокова демонструє класичний зразок дотримання жанрової структури, повторення її основних мотивів, версифікації. Однак варто зазначити, що прагнення поета реформувати поетичний стиль одичного жанру, вилучивши з нього слов'янську лексику, позбавив її піднесеного настрою, а зайва міфологізація зробила її доступною вузькому колу читачів, тим самим нівелювала масову дискурсивну спрямованість оди. Головною особливістю сумароківських од є новаторство в системі тематичних топосів, поміж яких з'являється тема зображення страшного світу, повного пекельних чудовиськ. Цей топос викликає тривогу, позбавляє спокою та надає відчуття, яке суперечить урочистому одичному настрою, демонструє лайливу лють непереможної держави. Імператорський етос О. Сумарокова вирізняється структурно-логічним способом вираження, який полягає в тому, що поет надає перелік похвальних справ монархів, тим самим стимулюючи розумову діяльність читачів. Можна констатувати еволюцію урочистих од О. Сумарокова порівняно з довгими, високими та одично захопленими творами М. Ломоносова. Проте, в аспекті прагматики жанру, оди О. Сумарокова – це особисті хвалебні послання, позбавлені публічно орієнтованого одичного пафосу, вони не проголошують, не стверджують, а констатують факти, які, не викликаючи вибуху емоцій, підштовхують читачів до їх осмислення. Урочиста ода О. Сумарокова – це приклад замкненого риторичного дискурсу поета з самим собою.

З'ясовано, що творчість Г. Державіна символізує формально-змістовну

модифікацію одичної жанрової моделі. Поет створює емоційну, щиру та неординарну поезію, яка пропагує здатність відчувати, хвилюватися, зображує не ідеальних, а справжніх монархів у людському вигляді, тобто здійснює десакралізацію монархії. «Феліца», «На народження у півночі порфірородного отрока», «Ода на смерть Мещерського», «Ода на смерть великої княжни Ольги Павлівни», «Надгробна імператриці Катерині II» – приклади державінської модифікації жанрової моделі урочистої оди, яка демонструє розширення тематики одичних творів (панегірична, філософська, анакреонтична та інше), жанровий синтез од, творчі експерименти, пов'язані з формою, стилем та змістом, виникнення жанру траурної оди, що володіє різноманітними та непостійними жанровими ознаками.

Встановлено, що різноманітний за тематикою та в тональному відношенні жанр елегії характеризується вільною жанровою формою. Російська елегія є європейською поетичною рефлексією в епоху класицизму, яка породжує елегійний модус художності. Характерною ознакою елегізму, що реалізується за допомогою елегійних мотивів, героя, сюжету, хронотопу, картини світу, можна назвати комунікативну стратегію, яка підкреслює дискурсивність елегії. Теорію елегійного жанру в російській літературі XVIII століття пропонували Феофан Прокопович, В. Тредіаковський, М. Ломоносов, О. Сумароков.

Здійснивши комплексний аналіз елегійного модусу художності в творчості Феофана Прокоповича та В. Тредіаковського (на прикладі елегій «Опис Києва», «Похвала Дніпрові», «Плачет пастушок в долгом ненастьї» та «Елегії про смерть Петра Великого»), виявили комунікативну спрямованість цих елегій, яка втілюється у відповідній текстовій прагматиці та програмує читацьку рефлексію (прикладну – синонімічні вправи, поетична хвалебна промова географічному місцю за риторичними вказівками; практичну – викликати співчуття, скорботу та смуток). Окрім цього, елегія Феофана Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастьї» є алегоричним уособленням особистої життєвої ситуації поета та демонструє синтез елегійної та ідилічної основ, що суперечило класицистичній

чистоті жанрів.

Простежено, що любовний елегійний дискурс представлений елегіями В. Тредіаковського та О. Сумарокова, реалізується через їхню адресність, тобто передбачає ситуацію спілкування адресанта (героя) зі своєю коханою за певною моделлю та через певні обставини (смерть коханої, зрада, нерозділене кохання), які підказують поведінку нещасливому коханцю, ті почуття, які повинні володіти героєм у тому чи іншому випадку.

В. Тредіаковський як першовідкривач любовної теми в російській ліричній поезії XVIII століття робить спробу створити мову пристрасті та кохання. Новаторська для російської поезії мова любовної елегії В. Тредіаковського сповнена чуттєвості, еротичності, пристрасті, яка межує з безумством, відкриває нові сторони ніжності, насолоди та любовної нестями. З'ясовано, що його твори містять основні ознаки елегійного дискурсу та призначені для висловлювання душевних переживань та страждань ліричного героя, причиною яких є нещасливе кохання. Проте аналіз елегійної творчості О. Сумарокова свідчить про вдосконалення поетичної мови любовної пристрасті, що робить його поезію більш ніжною, легкою та доступною для сприйняття, ніж поезію В. Тредіаковського, тому вона, зберігаючи традиційні елегійні топоси, вважається еталоном любовної лірики XVIII століття. Зауважимо, що дискурс елегій О. Сумарокова втрачає моноцентризм та пропонує читачеві уявний діалог ліричного героя з майже повноправним образом коханої.

Поезія М. Карамзіна, що одночасно перебувала під впливом сентименталізму та передромантизму, є завершальним етапом елегійної творчості в російській літературі XVIII століття. Поет зарекомендував себе порушником та руйнівником традиційної елегійної художньої моделі. По-перше, він синтезує трагічну, любовну, морально-філософську елегії, які було затверджено ще у творчості В. Тредіаковського та О. Сумарокова. По-друге, в елегіях М. Карамзін відмовляється від стилістичних жанрових розмежувань, поєднуючи середню та високу лексику. По-третє, поезія М. Карамзіна демонструє перевагу емоцій над

розумом, а чутлива спрямованість реалізується через поєднання змісту, сповненого переживаннями, з віршованою та синтаксичною формами. По-четверте, ліричний дискурс елегійної творчості М. Карамзіна представлений дискурсом автора, який виступає в ролі ліричного героя-коханця, поета, філософа, та його коханої, друзями, природою, а комунікативний фокус цього спілкування набуває інтимного, відокремленого характеру дружньої бесіди та припиняє носити широку суспільну спрямованість. Так, елегійна творчість М. Карамзіна демонструє поступову трансформацію традиційної риторичної жанрової моделі елегії.

Динаміка жанру урочистої оди в російській літературі XVIII століття характеризується певною логікою та послідовністю. Популярність жанру пояснюється суспільно-політичною ситуацією: його розвиток відбувається паралельно зі становленням абсолютної монархії в Росії та виявляється головним засобом публічного впливу на суспільство. Аналіз одичних творів Феофана Прокоповича, В. Тредіаковського, М. Ломоносова та О. Сумарокова підтверджує їхню жанрову близькість: написані в рамках високого стилю; характеризуються композиційною клішованістю, тому що в їх основі лежить план (розташування) панегірика; містять однакові одичні топоси та риторико-культурні коди; користуються загальними риторичними прийомами та стратегіями. Творчість Г. Державіна демонструє модифікацію жанрової одичної моделі: написані в ломоносівському дусі оди поета вже не є публічним зверненням до одичного героя, навіть при дотриманні диспозиції панегірика або надгробної промови. Упродовж століття жанр урочистої оди як неодмінний елемент придворного етикету втілює риторичний ідеал, демонструє дотримання жанрового канону, проте вже в 90-х роках він модифікується в поезії Г. Державіна та з часом втрачає провідні позиції в російській літературі. Перехід від класицизму до сентименталізму та передромантизму виявляється для урочистої оди критичним: відсутність потреби в риторичній прагматиці призводить до нівелювання одичного мистецтва.

Натомість, аналіз динаміки елегійного жанру в російській літературі XVIII століття демонструє її відносну незалежність від риторичних посібників, традиційне наслідування елегійних топосів та закону сумної тональності. Елегія як почуттєвий взірець для наслідування проходить шлях свого розвитку від поезії Феофана Прокоповича до тренічних (В. Тредіаковський) та любовних (В. Тредіаковський, О. Сумароков) елегій, набуваючи пристрасного ліризму за допомогою мови кохання. Уже в творчості М. Карамзіна відбувається трансформація елегійного модусу, який остаточно втрачає свою дискурсивну спрямованість (адресність, запрошення до діалогу) та самозаглиблюється, поєднуючи філософську та любовну тематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамзон Т.Е. Александр Сумароков. История страстей: монография. М.: ОГИ, 2015. 304 с.
2. Абрамзон Т.Е. Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. М., 2007. 48 с.
3. Абрамзон Т.Е. Одические версии «общественного договора» в России XVIII в. *Quaestio Rossica*. 2017. Т. 5. № 2. С. 406 – 424.
4. Авдеева М.В. Неориторика. Сборник конференций НИЦ Социосфера. Прага: Vedeckovydavatel'ske centrum Sociosfera-CZ s.r.o, 2012. С. 127 – 129.
5. Аверинцев С.С. Поэзия Державина. Из истории русской культуры. Том IV (XVIII – начало XIX века). М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 832 с.
6. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.
7. Автухович Т.Е. Риторика и русский роман XVIII века: Взаимодействие в начальный период формирования жанра. Гродно, 1995. 185 с.
8. Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск: РИВШ, 2005. 204 с.
9. Аглая. Альманах. М., 1796. Кн. 1. 144 с.
10. Александрова И.Б. Поэтическая речь XVIII века: учеб. пособие. М.: Флинта, 2005. 968 с.
11. Алексеева Н.Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. М.: Наука, 2005. 371 с.
12. Андреева В.А. Литературный нарратив как интердискурс. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 92. С. 163 – 169.
13. Анисимова А.Т. Риторика и лингвистика текста. Научный вестник

ЮИМ. Проблемы лингвистики и коммуникации. Краснодар: Южный институт менеджмента, 2016. № 2. С. 56 – 61.

14. Аннушкин В.И. История русской риторики. Хрестоматия: учебное пособие. М.: Флинта, 2011. 416 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=194434&p=21> (дата звернения: 19.05.2018).

15. «Арзамас»: Сборник. В 2-х кн. Кн. 2. Из литературного наследия «Арзамаса». М.: Худож. лит., 1994. 639 с.

16. Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. 224 с.

17. Арсеньев П., Бреслер Д., Зеленская В., Кравчук И. К понятию художественной прагматики: дискуссия в переписке. Транслит: литературно-критический альманах. СПб., 2014. № 15 – 16. С. 80 – 87.

18. Арутюнова Н.Д. Дискурс. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136 – 137.

19. Асратян З.Д. Дискурс и текст художественного произведения. Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2015. Т. 12. № 4. С. 17 – 20.

20. Ассуирова Л.В. Топосы как риторические категории и структурно-смысловые модели порождения высказывания: автореферат диссертации ... доктора пед. наук: 13.00.02. М., 2003. 40 с.

21. Афанасьева К.А. Русская ода XVIII века: истоки и эволюция: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1994. 26 с.

22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 2002. 505 с.

23. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т. 5: Работы 1940 – 1960 гг. С. 159 – 206.

24. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. М.: Паритет, 2005. URL: <http://www.gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата звернения: 08.08.2017).

25. Бердникова Т.В. От риторики к пиитике: к проблеме развития диалога

в поэзии эпохи классицизма (на материале лирики А. Кантемира, М. Ломоносова, А. Сумарокова). Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2012. № 4. С. 18 – 22.

26. Берков П.Н. На путях к новой русской литературе. История русской литературы: в 3 т. Т. 1. М.; Л., 1958. С. 395 – 396.

27. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. М.: Учпедгиз, 1960. 586 с.

28. Бовсунівська Т.В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.

29. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече, 2003. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-202-6.htm#zag-629> (дата звернення: 17.07.2017).

30. Большая советская энциклопедия. URL: <https://gufo.me/dict/bse> (дата звернення: 17.07.2017).

31. Буало Н. Поэтическое искусство. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. 234 с.

32. Бувеч А.А. Язык сквозь призму культурных кодов. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XVIII междунар. науч. - практ. конф. Часть I. Новосибирск: Сиб АК, 2012. URL: <https://sibac.info/conf/philolog/xviii/30535> (дата звернення: 29.01.2018).

33. Буранок О.М. Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века. Знание. Понимание. Умение. М., 2013. № 1. С. 149 – 155.

34. Буранок О.М. Феофан Прокопович в контексте русских и зарубежных литературных связей XVIII века: монография. Самара, 2013. 179 с.

35. Бухаркин П.Е. О проблематике духовных од М.В. Ломоносова. Russian literature. 2014. Vol. 75. Issues 1 – 4. P. 57 – 71.

36. Бухаркин П.Е. Риторика М.В. Ломоносова и классическая традиция в

русской литературе. Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVIII (чтения памяти И.М. Тронского): материалы Международной конференции. СПб.: Наука, 2014. С. 98 – 118.

37. Васильева О.Ю. Ода XVIII века: историко-литературная характеристика и прагматистическая интерпретация жанра: автореферат диссертации ... канд. филологических наук: 10.02.01. Барнаул, 2001. 22 с.

38. Венедиктова Т.Д. Литературная прагматика: конструкция одного проекта (обзор исследований литературы как коммуникации). Независимое литературное обозрение. 2015. №5 (135). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/5/26v.html> (дата звернення: 13. 02. 2018).

39. Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 362 с.

40. Волик Н.А. Развитие жанра элегии в русской литературе XVIII века (на материале анализа элегий Ф. Прокоповича, В. К. Тредиаковского). Вісник Донецького національного університету. Донецьк: Дон НУ, 2008. С. 23 – 27.

41. Волик Н.А. Язык любви в русской поэзии XVIII века (на материале элегической лирики А.П. Сумарокова). Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 4. С. 144 – 151.

42. Волик Н.А. Риторика и литература: аспекты взаимодействия. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». Вип. 9. Частина II. Луганськ: Видавництво державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. С. 160 – 166.

43. Волик Н.А. Торжественная ода М.В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторическими руководствами. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, 2016. Серія «Філологія». Вип. 75. С. 164 – 168.

44. Волик Н.А. «Епиникион» Ф. Прокоповича как образец торжественной оды в русской литературе XVIII века. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Маріуполь: МДУ, 2017. Вип. 16. С. 7 – 13.
45. Вомперский В.П. Риторика в России XVII – XVIII вв. М.: Наука, 1988. 180 с.
46. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии; Поэты. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. 480 с.
47. Гаспаров М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 512 с.
48. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
49. Гаспаров М.Л. Стиль Ломоносова и стиль Сумарокова: некоторые коррективы. Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 235 – 243. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gaspar.html> (дата звернения: 10.07.2017).
50. Гафарова А.С. Художественный текст vs Художественный дискурс. Доклад для международной интернет-конференции «Диалог языков и культур: лингвистические и лингводидактические аспекты». 2011. URL: <http://rgf.tversu.ru/node/486>. (дата звернения: 07.12.2017).
51. Гершкович З.И. Об эстетической позиции и литературной тактике Кантемира. XVIII век: сб. 5. М.; Л.: ИРЛИ АН СССР, 1962. С. 179 – 204.
52. Голоднов А.В. Риторический метадискурс как интегративный тип дискурса. Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. СПб., 2009. № 104. С. 77 – 87.
53. Григорьян К.Н. Пушкинская элегия. (Национальные истоки, предшественники, эволюция). Л.: Наука, 1990. 258 с.
54. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750 – 1760-х годов, М.; Л., 1936. 248 с.

55. Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры, 2001. 352 с.
56. Дедюкова М.В. Риторические стратегии дискурса немецких журналов «DerSpiegel» и «Focus». Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 4. С. 123 – 126.
57. Дубровина С.Ю. Непризнанные вольности державинского стиля. Вестник Томского государственного университета. 2008. Вып. 7 (63). С. 24 – 31.
58. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения : энцикл. путеводитель / Рос. Акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; отв. науч. ред. и авт. вступ. ст. А.Е. Махов. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. 511 с.
59. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М., 1998. 944 с.
60. Западов А.В. Поэты XVIII века (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин). М., 1979. 312 с.
61. Западов В.А. Работа Г.Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии». XVIII век: Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука, 1986. Сб. 15. С. 229 – 282.
62. Западов В.А. Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г.Р. Державина. XVIII век: Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л.: Наука, 1989. Сб. 16. С. 289 – 318.
63. Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. К.: Київський університет, 2004. 405 с.
64. Заярная И.С. Литературный контекст рубежа XVIII – XIX ст. в поэзии В. Капниста. Русская литература. Исследования. Сб. научн. трудов. К., 2009. Вып. XIII. С. 4 – 17.
65. Зинченко В.Г., Зусман В.Г. Методы изучения литературы. Системный подход: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2011. 200 с.
66. Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени. URL: <http://www.cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyh-nominatsiy-v-poezii->

[novogo-vremeni#ixzz2WhMdH0Di](#) (дата обращения 15.01.2019).

67. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. Антологія світової критичної думки ХХ ст.; за ред. М. Зубрицької. Львів, 2004. С. 349 – 367.
68. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1999. 912 с.
69. Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII – начало XVIII века). / Живов В.М., Панченко А.М., Успенский Б.А. и др. М.: Языки русской культуры, 2000. 624 с.
70. Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII – начало XIX века). / Лотман Ю.М., Живов В.М., Аверинцев С.С., Панченко А.М. и др. М.: Языки русской культуры, 1996. 831 с.
71. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 512 с.
72. История зарубежной литературы XVIII века: учеб. пособие. Л.В. Сидорченко, Е.М. Апенко, А.В. Белобратов и др. М.: Высшая школа, 2001. 335 с.
73. История русской поэзии: в 2 т. Т. 1. Л.: Наука, 1968. 559 с.; Т. 2. Л.: Наука, 1969. 462 с.
74. Каган М.С. Морфология искусств: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
75. Калганова В.Е. Библейские мотивы в творчестве А.П. Сумарокова. Пушкинские чтения: сб. 16. СПб.: Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, 2011. С. 129 – 136.
76. Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1956. 557 с.
77. Карамзин Н.М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. 424 с.
78. Кенжегараев Н.Д. Особенности дискурсивного анализа художественного текста. Молодой ученый. Казань, 2012. № 4. С. 228 – 231.
79. Кистанова А.В. Жанр оды в теоретической рефлексии английских

поэтов XVII – XVIII веков (А. Каули, У. Конгрив, Э. Юнг). LIBRIMAGISTRI: вып. 1. Магнитогорск: ИЦ МГТУ, 2015. С. 9 – 17.

80. Клейн И. Русский Буало? (Эпистола Сумарокова «О стихотворстве» в восприятии современников). XVIII век. СПб: Наука, 1993. Сб. 18. С. 40 – 58.

81. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2012. 335 с.

82. Конт-Спонвиль Андре. Философский словарь. М.: Этерна, 2012. 752 с.

83. Копаниця Л.М. «Епиникион» Феофана Прокоповича: до питання про текстуальну стратегію панегіричної поезії в письменстві XVIII століття. Література, фольклор. Проблеми поетики. К., 2012. Вип. 37, Ч. 1. С. 154 – 162. URL: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-1/28.pdf> (дата звернення: 02.06.2019).

84. Копаниця Л.М. Літературний твір як модель комунікації: історична семантика драматичного панегірика Феофана Прокоповича «Володимир». Біблія і культура. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 10. С. 65 – 72.

85. Копаниця Л.М. Автор і слово у світі літератури: текстуальні стратегії. Літературознавчі студії. К., 2013, С. 406 – 415.

86. Копыстьянская Н.Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости. Контекст. М.: Наука, 1986. С. 172 – 204.

87. Коровин В.Л. «Ода, выбранная из Иова» в контексте духовных од М.В. Ломоносова. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 204 – 210.

88. Королева Е.В. Анализ лингво-культурологического кода как путь к пониманию художественного текста (на материале стихотворения В. Ф. Ходасевича «Перед зеркалом»). Филология и лингвистика. 2017. № 2 (06). С. 15 – 20.

89. Котелевская В.В. Риторический проект второй половины XX – начала XXI вв. Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и

культурных исследований. Ростов-на-Дону, 2016. Т. 1. № 2. С. 26 – 40.

90. Краковяк А.С. Похвальная ода и высокая инвектива: риторические приемы и художественная картина мира. Вестник Оренбург. гос. ун-та. Оренбург, 2010. № 11. С. 38 – 43.

91. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Сов. энцикл., 1962 – 1978. Т. 8., 1975. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-8662.htm?cmd=2&istext=1> (дата звернения: 10.07.2017).

92. Курилов А.С. Литературоведение в России XVIII века. М.: Наука, 1981. 264 с.

93. Кюхельбекер В.К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. Мнемозина: Ч. II. М., 1824. 197 с.

94. Ларкович Д.В. Г.Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания: монография. Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2011. 344 с.

95. Ларкович Д.В. Феномен авторского сознания Г.Р. Державина в контексте русской художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX века: автореферат диссертации ... доктора филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2012. 45 с.

96. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. 368 с.

97. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: учебник. М.: Высшая школа: Изд. центр «Академия», 2000. 415 с.

98. Левицкий А.А. Образ воды у Державина и образ поэта. XVIII век: сб. 20. СПб., 1996. С. 47 – 71.

99. Лирика: генезис и эволюция; сост. И.Г. Матюшина. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 417 с.

100. Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929 – 1939. Т. 8. М., 1934. Стб. 237 – 243. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-2371.htm> (дата звернения: 07.08.2017).

101. Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб. 719 с.
102. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. А – П. Стб. 525 – 528. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5252.htm> (дата звернення: 07.08.2017).
103. Літературознавча енциклопедія: у двох томах; автор-укладач Ю.І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.; Т. 2. 624 с.
104. Лихачев Д.С. Древнеславянские литературы как система. Славянские литературы: VI Междунар. съезд славистов. М.: Наука, 1968. 648 с.
105. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950 – 1983. Т. 7: Труды по филологии 1739 – 1758 гг., 1952. 997 с.; Т. 8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи 1732 – 1764 гг., 1959. 1288 с.
106. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
107. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. Тарту, 1977. С. 3 – 36.
108. Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина. Н.М. Карамзин. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1966. С. 5 – 51.
109. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2010. 704 с.
110. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры: Таллин: Александра, 1992. С. 248 – 268.
111. Макеева М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19. М., 2000. 36 с.
112. Макович Х.Я., Вербицька Л.О., Капітан Н.О. Словник термінів і понять з риторики. Львів, 2016. 140 с.
113. Малышев В.В. Риторическая модель и интерпретация поэтического

текста: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19. Великий Новгород, 2009. 26 с.

114. Мамонтова М.Г. Учение о поздравительной речи Софрония Лихуда. Русская речь. 2012. № 2. С. 73 – 79.

115. Маслова А.Г. Жанровая система русской поэзии начала 1760-х годов: поэтика пространства и времени. Вестник Вят ГТУ. 2013. № 4 (1). С. 91 – 96.

116. Маслова А.Г. Образ человека в русской поэзии 1760-х годов. Интерпретация образа человека как лингвистическая проблема. Киров: Изд-во Вят ГТУ, 2011. С. 76 – 84.

117. Маслова А.Г. Поэтическое творчество Г.Р. Державина в контексте литературно-эстетических исканий конца XVIII – начала XIX века. Киров: изд-во Вятского государственного гуманитарного университета, 2010. 295 с.

118. Маслюк В.П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. К.: Наукова думка, 1983. 236 с. URL: <http://litopys.org.ua/masluk/mas07.htm> (дата звернення: 04.07.2019).

119. Матвеев Е.М. Риторический анализ художественного текста: учебное пособие. СПб.: Геликон Плюс, 2015. 92 с.

120. Миннуллин О.Р. Энтелехия лирики: пути становления лирического рода литературы: учеб. пособие. Донецк: Дон НУ, 2012. 243 с.

121. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.

122. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 512 с.

123. Москвичева Г.В. Русский классицизм: учебное пособие для студентов. М.: Просвещение, 1986. 191 с.

124. Муратова Е.Ю. Специфика дискурсивного анализа поэтического текста. Вестник Витебского государственного университета. 2007. № 1. С. 73 –

78.

125. Николаев С.И. Трудный Кантемир. Восемнадцатый век: Сборник 19. СПб.: Наука, 1995. С. 3 – 12.

126. Ничик В.М. Феофан Прокопович. М.: Мысль, 1997. 192 с.

127. Общая риторика; общ. ред. и вступ. ст. А.К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. 392 с.

128. Одесский М.П. Риторика в России: XVII – начало XVIII века. Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2003. № 2. С. 117 – 121.

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

130. Осадчая Л.А. Риторическая природа художественного дискурса в повестях Н.В. Гоголя («Миргород», «Петербургские повести»): автореферат диссертации ... канд. филолог. наук: 10.01.01. Барнаул. 2003. 24 с.

131. Осповат К.А. О концепции оды у Тынянова: заметки к теме. Пушкинские чтения в Тарту: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: материалы междунар. конф. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 408 – 419. URL: <https://www.ruthenia.ru/document/542275.html> (дата звернения: 31.05.2019).

132. Павляк О.Н. Образ океана в художественной структуре оды М.В. Ломоносова «Утреннее размышление о божием величестве». Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2010. Вып. 8. С. 106 – 110.

133. Панегирическая литература петровского времени; под ред. О.А. Державиной. М.: Наука, 1979. 313 с.

134. Пашкуров А.Н. Русская элегия XVIII – начала XIX века: Г.Р. Державин и М.Н. Муравьев. Г.Р. Державин и русская литература. М., 2007. С. 129 – 138.

135. Пекарский П.П. История Императорской Академии наук в Петербурге: в 2 т. Т. 2. СПб, 1873. 791 с.

136. Петров А.В. Становление художественного историзма в русской литературе XVIII века: автореферат диссертации ... доктора филологических наук: 10.01.01. М., 2006. 39 с.

137. Погосян Е. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730 – 1762 гг. Тарту, 1997. 156 с. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/534616.html> (дата звернения: 10.07.2017).

138. Погосян Е.А. «Да не молчаливи будем... Радость не терпит в нас молчания» (К семантике триумфа в петровскую эпоху). Тартуские тетради. М.: ОГИ, 2005. С. 51 – 67.

139. Погосян Е.А. Ломоносов – певец Екатерины. Наследие Ю.М. Лотмана. SlavicaTergestina. Trieste: LINT, 1996. IV. Р. 179 – 200.

140. Полякова Л.В. Г.Р. Державин: к концепции современного прочтения поэтического творчества. Вестник Тамбовского государственного университета. 2008. Вып. 7 (63). С. 16 – 24.

141. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. 358 с.

142. Проблемы изучения русской литературы XVIII века: межвуз. сб. научных трудов. Вып. 16: Феофан Прокопович и русская литература. От предклассицизма до предромантизма. СПб.; Самара: ООО «Издательство «АсГард», 2013. 396 с.

143. Прокопович Ф. Філософські твори: у 3 т. Т. 1. К., 1979. 512 с.; Т. 3. К., 1981. 524 с. URL: http://litopys.org.ua/old18/old18_01.htm#pastup (дата звернення: 16.12.2018).

144. Проскурнина В. Ода Г.Р. Державина «На Счастье»: политика и поэтика. Независимое литературное обозрение. М., 2009. № 97. С. 114 – 139.

145. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 864 с.

146. Радциг С.И. История древнегреческой литературы: учебник. М.: Высшая школа, 1982. 487 с.

147. Ратников К.В. Образ просветителя в русской панегирической поэзии XVIII – XIX века. Вестник Челябинского университета. Филология. 2003. № 1. С. 35 – 46.
148. Рижский И.С. Опыт риторики, сочиненный и преподаваемый в Санкт-Петербургском горном училище. СПб., 1796. 413 с.
149. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.
150. Риторика М.В. Ломоносова: материалы к библиографии. СПб. Геликон Плюс, 2012. 104 с.
151. Рогова Е.Н. Элегический модус художественности в литературном произведении: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.08. М., 2005. 20 с.
152. Рождественский Ю.В. Принципы современной риторики. М.: Флинта: Наука, 2005. 176 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text7/29.htm> (дата звернения: 05.11.2017).
153. Российская Академия (1748 – 1841): язык и литература в России на рубеже XVIII–XIX веков: сборник статей. СПб., 2009. 217 с.
154. Руднев Ю. Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка. URL:http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discours_jr.htm (дата звернения: 05.11.2017).
155. Русанова Н.В. Проблема исследования художественного текста в риторическом аспекте. Записки Горного института. Т. 193. Актуальные проблемы гуманитарного знания в техническом вузе. СПб., 2011. С. 192 – 194.
156. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991. 263 с.
157. Сазонова Л.И. От русского панегирика XVII в. к оде М.В. Ломоносова. Ломоносов и русская литература. М.: Наука, 1987. С. 103 – 126.
158. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. / Российская академия наук. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

159. Селезнева Л.В. Дискурс & коммуникативное событие. *Linguamobilis*. 2014. № 4(50). С. 49 – 53.
160. Серебренников А.Н. Краткое руководство къ Ораторіи російской, сочиненное въ лаврской семинаріи въ пользу юношества, краснорѣчію обучающагося. Москва: въ Типографіи при Театрѣ у Хр. Клаудія, 1791. 192 с.
161. Серио П. Анализ дискурса во Французской школе (дискурс и интердискурс). Семиотика: антология. М.: Академический Проект, 2001. С. 549 – 562.
162. Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова / АН СССР. Пушкинский дом. М.; Л.: Наука, 1966. 260 с.
163. Сивокінь Г.М. Давні українські поетики як знак літературного самоусвідомлення. Питання літературознавства. 2007. Вип. 73. С. 22 – 24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2007_73_6. (дата звернення: 02.06.2019).
164. Сивокінь Г. Давні українські поетики. Х.: Акта, 2001. 168 с.
165. Скибин С.М. Функции батального эпизода в оде Ломоносова «На взятие Хотина». Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. 2014. № 2 (10). С. 181 – 187. URL: <http://www.vestospu.ru> (дата звернення: 10.07.2017).
166. Словарь античности. М.: Прогресс. Лейпцигский Библиографический институт. 1989. URL: http://dictionary_of_ancient.academic.ru/4739/%D0%AD%D0%BF%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%B
[9](http://dictionary_of_ancient.academic.ru/4739/%D0%AD%D0%BF%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%B9) (дата звернення: 10.07.2017).
167. Словарь русских писателей XVIII века: в 3 т. СПб: Наука, 1988 – 2010. Вып. 2: К – П. СПб, 1999. 508 с.
168. Словник античної мітології. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
169. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: Изд-во РХГА, 2008. 264 с.
170. Сорокин В.Б. Элегическое вопрошание поэтов XVIII века. Русская

речь. М., 2010. № 2. С. 3 – 8.

171. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1864 – 1883.

172. Сперанский М.М. Правила высшего красноречия. СПб., 1844. 288 с.

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

174. Степанов Ю.С. В мире семиотики. Семиотика: Антология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 5 – 42.

175. Сумароков А.П. К несмысленным рифмотворцам. Русская критика XVIII – XIX веков: учебное пособие. М.: Просвещение, 1978. URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/text_0170.shtml (дата звернения: 10.07.2017).

176. Сумароков А.П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. 607 с.

177. Сумароков А.П. Полное собрание сочинений в стихах и прозе. М.: Университетская типография И. Новикова, 1787. URL: http://az.lib.ru/s/sumarokow_a_p/ (дата звернения: 10.07.2017).

178. Сумароков А.П. Эпистола о стихотворстве. Русская поэзия XVIII век. М.: Художественная литература, 1972. С. 164 – 177. URL: <https://profilib.com/chtenie/51107/sbornik-russkaya-poeziya-xviii-veka-14.php> (дата звернения: 10.07.2017).

179. Суриков И.Е. История и культура Древней Греции: энциклопедический словарь; под. общ. ред. И.Е. Сурикова. М.: Языки славянских культур, 2009. 792 с.

180. Тараканова Е.Н. Социальный миф, дискурс и нарратив в современной культуре. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 11. Ч. 2. С. 176 – 179.

181. Тарановский К.Ф. О ритмической структуре русских двухсложных размеров. Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-

ние, 1971. С. 420 – 429.

182. Темнова Е.В. Современные подходы к изучению дискурса. Язык, сознание, коммуникация: сб. статей. М.: МАКС Пресс, 2004. Вып. 26. С. 24 – 32.

183. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004.

184. Ткаченко О.Г. Українська класична елегія: монографія. Суми: СумДУ, 2004. 256 с.

185. Тодоров Ц. Понятие литературы. Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 355 – 369.

186. Токарева Г.А. Жанровое мышление новейшего времени и проблема резонансного диалога в лирике. Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2016. № 8 (50) Часть 5. С. 140 – 143. URL: <https://research-journal.org/languages/zhanrovoe-myshlenie-novejshego-vremeni-i-problema-rezonansnogo-dialoga-v-lirike/> (дата звернення: 14.01.2019).

187. Тредиаковский В.К. Избранные произведения; вст. статья Л.И. Тимофеева. М.; Л., 1963. 586 с.

188. Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб.: Наука, 2009. 680 с.

189. Тредиаковский В.К. Ода приветственная всемилостливейшей государыне императрице самодержице всероссийской Анне Иоанновне 1733. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/538434.html> (дата звернення: 08.08.2017).

190. Тредиаковский В.К. и русская литература; под ред. А.С. Курилова. М.: ИМЛИ РАН, 2005, 300 с.

191. Турышева О.Н. Прагматический подход в литературной науке. Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (39). С. 150 – 159.

192. Тюпа В.И. Коммуникационные стратегии в гуманитарном знании. Коммуникационные стратегии культуры и гуманитарные технологии. Научно-

методические материалы. Коллектив авторов. Российский Государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. СПб., 2007. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3392/3393> (дата звернения: 08.08.2017).

193. Тюпа В.И. Основания сравнительной риторики. Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 66 – 87.

194. Тюпа В.И. Этнос нарративной интриги. Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2. С. 9 – 19.

195. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр. Поэтика. История литературы. Кино; отв. ред. В.А. Каверин, А.С. Мясников. М., 1977. С. 227 – 252.

196. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: избранные труды; составл., вступ. статья, комментарий В. Новикова. М.: Аграф, 2002. 496 с.

197. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: довідник; редкол.: С.П. Денисюк, В.Г. Дончик та ін.. К.: Либідь, 2000. 360 с.

198. Успенский Б.А. Избранные труды. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 608 с.

199. Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. 506 с.

200. Фёдоров В.И. История русской литературы: XVIII век. М., 2003. С. 33.

201. Федотова А.К. Русская любовная элегия 1730 – 1770-х годов: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. СПб. 2018. 247 с.

202. Фельдман В.Е. Дискурс и дискурсивность. Вестник Новгородского государственного университета. 2003. № 25. С. 89 – 93.

203. Флоря А.В. Лирический дискурс как объект лингвоэстетической интерпретации: автореферат диссертации ... доктора филологических наук: 10.02.01. СПб. 1995. 48 с.

204. Фрай Н. Анатомия критики. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе; сост., общ. ред. К. Косиков. М.:

МГУ, 1987. 512 с.

205. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 165 с.

206. Хазагеров Г.Г. Риторический словарь. М., Флинта: Наука, 2009. 432 с.

207. Харитоненко Е.И. Переосмысление аллегорических образов и поэтических формул С. Боброва в поэзии М. Лермонтова. Русская литература. Исследования: сб. научных трудов. Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т литературы им. Т.Г. Шевченко. К.: Логос, 2013. Вып. 17. С. 88 – 100.

208. Худолей Н.В. Художественный текст как транслятор культурного кода нации. Проблемы современной аграрной науки. Красноярск: Краснояр. гос. аграр. ун-т. 2013. С. 228 – 230.

209. Черниговская М.С. Риторический текст в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Улан-Удэ. 2008. 26 с.

210. Чижевський Д. Українське літературне бароко. К.: Київська бібліотека давнього українського письменства, 2003. 576 с. URL: <http://litopys.org.ua/chyzh/chyb.htm> (дата звернення: 10.07.2017).

211. Чикилева Л.С. Когнитивно-прагматические и композиционно-стилистические особенности публичной речи: автореферат диссертации ... доктора филологических наук: 10.02.04. М. 2005. 44 с.

212. Чистович И.А. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. 761 с.

213. Чтения отдела русской литературы XVIII века. Вып. 7: М.В. Ломоносов и словесность его времени. Перевод и подражание в русской литературе XVIII века. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2013. 304 с.

214. Шапинская Е.Н. Дискурсивный подход. Вопросы социальной теории. 2008. Т. II. Вып. 1(2). С. 423 – 434.

215. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. М.: Ком. книга, 2006. 216 с.

216. Шульженко М.Ю. Концепция риторики художественного текста. Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 327 – 329.
217. Щукина Д.А., Егоренкова Н.А. «Опыт риторики» И.С. Рижского (1796 г.) в Горном университете: история и современность. Записки Горного института. 2017. Т. 225. С. 376 – 384.
218. Эйгес И.Р. Риторика. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. П–Я. – Стб. 715 – 717. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7151.htm> (дата звернения: 10.07.2017).
219. Эйхенбаум Б.М. О поэзии; под ред. М.И. Дикмана. Л.: Советский писатель, 1969. 552 с.
220. Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб: Знание, 2001. 448 с.
221. Jared Lane Carpenter. The Rhetoric of Poetry: Argumentation in Poetry as Indirection, Mystery, and Charm. URL: <https://jaredlanecarpenter.com/2016/05/04/the-rhetoric-of-poetry-argumentation-in-poetry-as-indirection-mystery-and-charm/> (last access: 03.07.2018).
222. Keith Grant-Davie Rhetorical Situations and Their Constituents. Rhetoric Review. Vol. 15, No. 2 (Spring, 1997). P. 264 – 279.
223. Lloyd F. Bitzer. The Rhetorical Situation. Philosophy and Rhetoric, vol.1 (1968) P. 1 – 14.
224. Marcus C. Levitt. Early modern Russian letters: texts and contexts : selected essays. Boston: Academic Studies Press, 2009. 438 p.
225. Stefan Iversen Narratives in Rhetorical Discourse. Contact Imprint the living handbook of narratology. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/> (last access: 03.07.2019).
226. Stephen K. Dadugblor. Clusivity in Presidential Discourse: A Rhetorical Discourse Analysis of State-of-the-Nation Addresses in Ghana and the United States. Michigan Technological University, 2016. 89 p.

227. The Routledge Handbook of Environment and Communication edited by: Anders Hansen, Robert Cox, 2015.

228. Walter Jost, Wendy Olmsted. A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism. Wiley-Blackwell, 2006. 522 p.

ДОДАТОК 1

Список публикацій за темою дисертації

Статті у наукових спеціалізованих виданнях України:

1. Волик Н.А. Развитие жанра элегии в русской литературе XVIII века (на материале анализа элегий Феофана Прокоповича, В.К. Тредиаковского). Вісник Донецького національного університету. Донецьк: Дон НУ, 2008. Вип. 2. С. 23 – 27 (0,5 д. а.).
2. Волик Н.А. Язык любви в русской поэзии XVIII века (на материале элегической лирики А.П. Сумарокова). Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII, ч. 4. С. 144 – 151 (0,3 д. с.).
3. Волик Н.А. Риторика и литература: аспекты взаимодействия. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». Луганськ: Видавництво державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2013. Вип. 9, ч. II. С. 160 – 166 (0,5 д. с.).
4. Волик Н.А. Торжественная ода М.В. Ломоносова в русской литературе XVIII века и ее взаимодействие с риторическими руководствами. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків: Видавництво Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, 2016. Вип. 75. С. 164 – 168 (0,4 д. с.).
5. Волик Н.А. «Ода торжественная на сдачу города Гданска» В.К. Тредиаковского как воплощение риторико-культурного кода XVIII века. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки: збірка наукових статей. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIV. С. 60 – 67 (0,52 д. с.).

**Статті у наукових виданнях України, які входять до міжнародної
наукометричної бази Index Copernicus:**

1. Волик Н.А. «Епиникион» Феофана Прокоповича как образец торжественной оды в русской литературе XVIII века. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. Маріуполь: МДУ, 2017. Вип. 16. С. 7 – 13 (0,5 д. с.).

Статті у іноземних виданнях:

1. Волик Н.А. Модификация риторической модели жанра торжественной оды в поэзии Г.Р. Державина XVIII века. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe* (East European Science Journal). Варшава, 2017. № 8(24). С. 33 – 39 (0,76 д. с.).

Тези наукових доповідей:

1. Теоретические трактаты Феофана Прокоповича, В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина о жанре русской оды. Сучасний вимір філологічних наук: матеріали конференції. Львів, 2017. С. 89 – 92.

2. Сатирический пафос как признак жанровой модификации од Г.Р. Державина. Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі: и матеріали конференції. Бердянськ, 2017. С. 29 – 30.

3. Риторический литературоведческий дискурс. Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи: матеріали II міжнародної. науково-практичної конференції. Маріуполь: МДУ, 2018. С. 554 – 556.

4. Трансформация традиций жанровой модели элегии и лирического дискурса в творчестве Н.М. Карамзина. Міжнародна інтернет-конференція «Сучасні славістичні студії: основні напрями і перспективи досліджень» 15 –

26 травня 2018 р.

Апробація роботи:

Результати дослідження представлені на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянський державний педагогічний університет, (20 – 21 вересня, 2012 р., очная форма участі), Міжнародна науково-практична конференція «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 21 – 22 липня 2017 р., заочна форма участі), Міжнародна наукова конференція «Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі» (Бердянський державний педагогічний університет, 28 – 29 вересня 2017 р., заочна форма участі), II Міжнародна науково-практична конференція «Інтернаціоналізація вищої освіти України в умовах полікультурного світового простору: стан, проблеми, перспективи» (Маріупольський державний університет, 18 – 19 квітня 2018 р., очна форма участі), Підсумкові науково-практичні конференції викладачів МДУ (Маріупольський державний університет, 2008, 2015, 2017, 2018 рр., очна форма участі), Міжнародна інтернет-конференція «Сучасні славістичні студії: основні напрями і перспективи досліджень» (Маріупольський державний університет, 15 – 26 травня 2018 р.).