

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/76/5

Художественный парадокс русской оды

Ю. В. Шатин

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия*

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Рассмотрены способности русской оды вступать в значимые отношения с различными жанрами и стилями. Художественные потенции оды, обусловившие ее трансформацию, не являлись следствием эволюции, но изначально были заложены в ее глубинной структуре. Вопреки тому, что к началу XIX в. ода перестала быть ведущим видом лирики, ее жанровая память дает знать о себе на протяжении трех столетий. В известном смысле судьба оды оказывается сходной с судьбой романа: в обоих случаях, воспользовавшись мыслью Буало, мы можем наблюдать, как из причудливого хаоса мысли каждый раз возникает новый художественный порядок.

Ключевые слова

ода, трансформация, пародия, стилизация, ирония

Для цитирования

Шатин Ю. В. Художественный парадокс русской оды // Сибирский филологический журнал. 2021. № 3. С. 62–72. DOI 10.17223/18137083/76/5

The artistic paradox of the Russian ode

Yu. V. Shatin

*Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation*

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The paper studies the Russian ode transformation during the three hundred years of its existence. The author considers that the main mechanisms of ode transformation were not only the result of its evolution but were initially embedded in the deep structure of the genre. In the 1750s, Sumarokov created his “Vzdornye ody,” mocking the principles of Lomonosov’s baroque poetics. Later, in 1782, Derzhavin composed the ode “Felitsa” and filled its content with specific features of the lifestyle of Catherine the Great while preserving some of the features of the solemn ode. After leaving the literary arena as the leading genre of lyric poetry, the ode retained its significance as the genre memory, with the process of disintegration of the

© Ю. В. Шатин, 2021

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2021. № 3
Siberian Journal of Philology, 2021, no. 3

unity of the signifier and the signified taking place. The signifier is associated with the traditional scheme of the odic decima – ababccdeed, and the signified retained the main core of the motifs characteristic of the solemn ode of the 18th century. At the same time, the decima itself actively penetrated the speech of large genres – the poem and the poetic story – as a quotation and thus restores the lost unity. In the 20th century, the irony penetrated the depths of nuclear motifs, preserving a secret meaning for the poet's inner circle, for example, Akhmatova's verses about Stalin. Thus, the poetic fate of the ode is somewhat similar to that of the novel, combining, to quote Boileau, the bizarre chaos of thoughts with the exceptional verification of its basic artistic parameters.

Keywords

ode, transformation, parody, stylization, irony

For citation

Shatin Yu. V. The artistic paradox of the Russian ode. *Siberian Journal of Philology*, 2021, no. 3, pp. 62–72. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/76/5

В «Поэтическом искусстве», ставшем, по выражению Пушкина, «соборным уложением поэзии», Н. Буало обозначил одно из важнейших свойств оды: «Пусть в оде пламенный причудлив мысли ход / Но этот хаос в ней – искусства зрелый плод» [Буало, 1957, с. 69]. Действительно, едва ли в перечне лирических жанров найдется другой литературный вид, где столь парадоксальным образом идеальный порядок слился с хаосом лирического чувства. Как заметил Ю. Н. Тынянов, «ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое мгновение и из начала словесного развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе – для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение является результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение по силлогизму) и ассоциативным сцеплением словесных масс» [Тынянов, 1977, с. 227].

В этом плане вполне уместной представляется аналогия между одой и столь же парадоксальным эпическим жанром – романом. И в том, и в другом случае сплетение разнородных принципов таило в себе огромный художественный потенциал, чреватый неизбежными трансформациями. Применительно к оде такая трансформация охватывала три различные сферы. Во-первых, она могла сохранять устойчивую строфическую форму – одическую дециму – ababccdeed, но столько легко отказаться от нее. Кроме того, она свободно захватывала другие жанры или их фрагменты, вписываясь таким образом в их структуру в качестве строфической цитаты и усиливая ассоциации с исходными чертами одического стиля.

Во-вторых, сохраняя традиционное ядро мотивов на периферии сюжета, она активно внедряла самые разнообразные, порой причудливые тематизмы. Вместе с тем она встраивала эти мотивы в иные жанровые образования, придавая им иной, часто противоположный смысл.

В-третьих, на протяжении своего развития ее жанровое поле характеризовалось высокой степенью осцилляции. В таком случае маятник мог колебаться от полюса, на котором это поле пыталось поглотить все имеющиеся лирические жанры, к полюсу, на котором оды как бы не существовало вовсе, сохранялось лишь одно жанровое обозначение. Естественно, в процессе такой осцилляции семантические метаморфозы то свободно сдвигались в сторону деконструкции, то оборачивались стилизацией, скрывающей боковые смыслы, то становились литературной пародией.

Стоит также отметить, что указанные процессы изначально были заложены в структуре жанра и лишь в малой степени определялись законами литературной эволюции. Русская ода является если не самым, то одним из самых имманентных жанров, сохраняющим свои художественные потенции от момента возникновения до наших дней. В качестве примера можно указать на так называемые оды вздорные, написанные А. П. Сумароковым в 1759 г. и направленные против поэтики М. В. Ломоносова.

Общим знаменателем вздорных од Сумарокова становится принцип *reductio ad absurdum*, сводящей барочную поэтику его знаменитого современника к гетеротопии как в области сюжетосложения, так и в несочетаемости ядерных мотивов торжественной оды. К сказанному следует добавить и стилевую какофонию, усиливающую комический эффект. Примечательна в этом плане Ода вздорная I. Сохранив десятистишное деление на тематические периоды, Сумароков демонстративно отказывается от рифмы. Благодаря такой минус-рифме возникает эффект обманутого ожидания. Усиливая этот эффект, пародист оставляет вертикальную организацию художественного пространства, являющуюся основным принципом оды, но наполняет его несвойственными жанру мотивами.

Там громы в громы ударяют
И не целуют тишины,
Уста горящих тамо молний
Не упиваются росой
И опаляют весь лазурь;
Борей замерзлыми руками
Из бездны китов извлекает
И злобно ими в твердь разит
[Сумароков, 1957, с. 287–288].

Громы и молнии оказываются рядом с поцелуями тишины, а Борей достает китов из бездны океана и бомбит ими землю. В Оде вздорной II появляется одическая децима, но сюжетная ситуация при этом усиливает по сравнению с предыдущей одой впечатление абсурда.

Претяжкою ступил ногою
На Пико яростный Титан
И, поскользнувшись другою –
Во грозный льдистый океан.
Ногами он лишь только в мире,
Главу скрывает он в эфире,
Касаясь ею небесам
[Там же, с. 289].

Благодаря такому сочетанию несочетаемого профанируется сама идея вертикальной организации, а итогом профанации оказывается образ пародируемого создателя. «Весь рот я, Музы, разеваю / И столько хитро воспеваю, / Что песни не пойму и сам».

Конечно, данную пародию можно рассматривать как результат борьбы двух самых известных поэтов за пальму первенства. Но для нас интереснее другое: если бы имманентная структура оды не содержала в себе потенциал художественной деконструкции, сам процесс пародирования вряд ли оказался бы возможным.

Черты жанра просто исчезли бы на фоне абсурда гетеротопии. Взор бы остался – ода исчезла.

Другим резервом, обусловившим трансформацию жанра, стало разрастание периферийных мотивов за счет сокращения основного ядра тем торжественной оды, апеллировавших к таким традиционным концептам, как *СВЕТ*, *ТИШИНА*, *ПОБЕДА*, *СЛАВА*, *ВОСТОРГ* и т. п. Благодаря развитию периферийной зоны возникает принципиально новый лирический сюжет, незнакомый предшествующим десятилетиям XVIII в. Самым ярким воплощением этой тенденции стала державинская «Фелица» (1782 г.).

В «Фелице» легко обнаруживаются традиционные знаки оды, такие как подъем («Взойти на ту высоту гору, / Где роза без шипов цветет»); свет («Тебе единой лишь пристойно, / Царевна! Свет из тьмы творить»); слава (Фелицы слава, слава Бога, / Который брани усмирил») [Державин, 1957, с. 97].

Однако ни одному из знаков не суждено развиваться и превратиться в полноценный лирический мотив. Напротив, ведущим мотивом «Фелицы» становится не использованная до этого антиномия мотива «гедонизм vs стоицизм». Происходит своеобразная рокировка: черты бесцельного наслаждения жизнью приписываются лирическому герою только для того, чтобы оттенить Идеальный образ Фелицы: «А я, проспавши до полудни, / Курю табак и кофе пью», «Шампанским вафли запиваю / И все на свете заливаю / Средь вин, сластей и аромат», и т. д. вплоть до конечного вывода: «Таков, Фелица, я развратен! / Но на меня весь свет похож» [Там же, с. 98, 100]. По сути, Державин мастерски конструирует бытовое пространство, чуждое традиционной торжественной оде, и в нем утверждает идеальный образ главной героини: «Не слишком любишь маскарады, / А в клуб не ступишь и ногой»; «Почасту ходишь ты пешком, / И пища самая простая / Бывает за твоим столом»; «Любезна и в делах и в шутках / Приятна в дружбе и тверда» [Там же, с. 101] и т. п.

Наряду с обытовлением пространства торжественной оды важным конструктивным моментом, трансформирующим оду, становится историческое время, построенное на антагонизме идеального образа Екатерины II и Анны Иоанновны. В царстве Фелицы «Там свадеб шутовских не парят, / в ледовых банях их не жарят, / Не щелкают в усы вельмож; / Князя наседками не клохчут, / Любимцы въявь им не хохочут / И сажей не марают рож» [Там же, с. 102]. Бытовое пространство и реальное историческое время не только существенно изменяют сюжет «Фелицы», но и фактически вводят новый жанровый код, благодаря чему всему произведению придается игровой характер. В этой связи особый интерес представляет паратекстуальность «Фелицы». Как известно, впервые ода была напечатана без подписи в 1783 г. с примечанием: «Переведена с арабского языка. 1782 г.». Позже, продолжая игровой сюжет, в издании 1808 г. автор добавит: «хотя имя сочинителя нам неизвестно, но известно нам, что сия ода точно сочинена на российском языке» [Державин, 1808, с. 36].

Не меньшую роль в понимании оды «Фелица» играет интертекстуальное сближение со «Сказкой о царевиче Хлое», написанной Екатериной II для внуков Александра и Константина. При этом поэта интересует не столько фабула сказки, сколько особенности писательской стратегии императрицы. Ведь до оды Державина образ царицы – не венценосной особы, но прежде всего частного лица – был задан писательницей в ее сказке. Как отмечает О. А. Кравченко, «бытовая конкретность и достоверность облика Екатерины вытеснила абстрактную схему идеального монарха не без предшествующего усилия со стороны Екатерины пред-

стать живым человеком в семейном окружении, бабушкой, сочиняющей сказки для внуков. Эта скрытая модальность образа императрицы и была столь успешно разработана Державиным» [Кравченко, 2019, с. 100].

Именно с помощью интертекстуальности Державин создает в рамках оды новую коммуникативную стратегию, предполагающую активный диалог между автором оды и автором – исходным объектом изображения. «Опосредованное обращение к императрице через ее художественный текст дало Державину возможность избежать протокольно-возвышенного тона обращения к высочайшей особе» [Лебедева, 2000, с. 297]. Дело, однако, не исчерпывалось самим фактом обращения. Возможности новой коммуникативной художественной стратегии оказались гораздо продуктивнее. Есть все основания полагать, что увлеченная литературной игрой, сама Екатерина продолжила диалог, начатый поэтом. «Подчеркивая свое умение вести спор новым способом – с помощью газетной шутки и намек, – Екатерина проводила водораздел между ее правлением и некими обобщенными старыми “временами”. Недаром она только что “узнала” себя в портрете милостивой и любящей правду Фелицы, при которой разрешено “знать и мыслить”. Ретроспективная антиутопия, основанная на проведении наглядных параллелей между веком современным и “веком минувшим”, впервые открыто и убедительно нарисованная Державиным, послужила для Екатерины моделью нового мифотворчества, – удачным образцом интерпретации настоящего в свете уродливого прошлого» [Проскурина, 2017, с. 98]. В «Фелице» Державин, таким образом, не только первым высветил коммуникативную стратегию Екатерины, но и обеспечил неслыханный для жанра торжественной оды режим интерактивности, соединивший поэтику с политикой.

На рубеже XVIII–XIX вв. торжественная ода уходит с литературной авансены лирических жанров. Важен, однако, не факт ухода, но процесс, сопровождающий этот уход. Следствием такого ухода становится не исчезновение жанра, но отчетливое его распадение на означающее и означаемое, которые начинают самостоятельное семиотическое существование. При этом означающее в первую очередь связывается с одической децимой, а означаемое – с парадигмой мотивов, сформировавшихся за минувший период. Особую важность в данном контексте представляет новое функционирование децимы в качестве вкраплений в астрофическую массу крупных жанров, прежде всего поэмы, на правах своеобразной цитаты, сохраняющей семантический ореол оды. В написанной незадолго до кончины статье «Строфика Пушкина» Б. В. Томашевский в качестве основной задачи сформулировал именно исследования астрофических построений поэта. По его мнению, «полная картина строфики могла бы быть освещена только на основе полного изучения композиции всего стихотворного наследия Пушкина. Однако в настоящем очерке от этого придется отказаться, выделив астрофические композиции в особую тему, которая в сочетании с темой настоящей статьи и даст в итоге характеристику ритмико-строфической композиции в творчестве поэта» [Томашевский, 1959, с. 219].

Несмотря на неосуществленный замысел, замечание Томашевского полно глубокого методологического смысла. В противовес устоявшимся взглядам на астрофические построения как на аморфную словесную массу, более пристальное их изучение позволяет увидеть сложный ландшафт, а в ряде случаев выявить определенные коды, иллюстрирующие логику творчества поэтов в неменьшей степени, чем урегулированные строфические композиции. При таком подходе строфику можно сравнить со строением материи Вселенной, где наряду с твердым

веществом и газообразными состояниями наличествует сложная игра полей и сил. Рассматривая астрофические композиции большого объема, в них можно обнаружить «спрятанные» твердые формы, в том числе и одические децимы. В таких образцах довольно часто знаковый характер не является чисто формальным присутствием, но предполагает художественный смысл, без учета которого произведение выглядит обедненным.

Впервые на особую семантику строфических цитат в астрофической массе больших жанров обратил внимание А. А. Илюшин, анализируя «Поэта и Гражданина» Некрасова. «Следующие после первых слов приветствия, – писал он, – десять строк в Обращении Гражданина к Поэту образуют... одическую дециму с присущим ей расположением рифм... затем Поэт как бы возвращает ее собеседнику в своем заключительном монологе, который содержит безукоризненную дециму» [Илюшин, 1973, с. 195].

Продолжив наблюдения Илюшина, мы обнаружили, что процесс таких вкраплений начался задолго до Некрасова и хронологически совпал с уходом оды из основного репертуара русской лирики. В качестве примеров можно указать на такие произведения крупной формы А. С. Пушкина, как «Руслан и Людмила», «Граф Нулин» и «Медный всадник». Так, в «Руслане и Людмиле» децима встречается 17 раз. Укажем начальные строки с расположением рифм по схеме ababcdeed:

1. Там на неведомых дорожках...
2. Последний, полный страстной думы...
3. Но тень объемлет всю природу...
4. Все смолкло, в грозной тишине...
5. Однако жив Руслан несчастный...
6. Я трепетал, потупя взор...
7. Бледнеет, ролю забывает...
8. И шлем чугунный застучал...
9. Подкрался сзади, размахнулся...
10. Железные доспехи брани
11. Забыты плен и разлученье...
12. Скупая, бедная княжна...
13. Уже достигла, обняла...
14. Сорвать сей нежный, тайный цвет...
15. В руках убийцы – все глядят...
16. На трубный звук, на голос боя...
17. У ног Руслана объявил...

Из 17-ти случаев 9 оказываются синтаксически незавершенными и могут быть отнесены к случайным, никак не связанным с семантическим ореолом торжественной оды. В 8-ми оставшихся – три вполне завершенных фрагмента, но их корреляция с основными мотивами оды представляется сомнительной. Вместе с тем пять оставшихся вполне могут рассматриваться как полновесные отрывки оды. Они легко встраиваются в фабулу поэмы и образуют своего рода виртуальный сюжет. В первом случае речь идет об окончании пира и предстоящей брачной ночи (экспозиция), затем следует похищение Людмилы (завязка), далее – попытка Карлы хитростью овладеть героиней, притворившись призраком (кульминация), и, наконец, бой Руслана с печенегами и возвращение героя в Киев. Особенно показателен последний эпизод, являющийся образцом героической оды.

На трубный звук, на голос боя
Дружины конные славян
Помчались по следам героя.
Сразились... гибни басурман!
Объемлет ужас печенегов;
Питомцы бурные набегов
Зовут рассеянных коней,
Противиться не смеют боле
И с диким воплем в пыльном поле
Бегут от киевских мечей
[Пушкин, 1960, с. 83].

Наряду с фрагментами, являющими примеры героической оды, в «Руслане и Людмиле» можно обнаружить следы другого семантического ореола – героико-комической поэмы, напоминающие известный текст В. И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх». Таким образом, в пушкинской поэме сосуществуют два кода – героический и иронический, что соответствует основному принципу художественной стратегии Пушкина, предполагающей игру противоположными стилями. Характерно, что в позднем творчестве поэта обе линии закрепляются за разными видами крупных лирических жанров, одна из них – в «Графе Нулине», другая – в «Медном всаднике».

В «Графе Нулине» все три одические строфы связаны с эффектом обманутого ожидания. В первом случае обманывается Наталья Павловна, принявшая звук колокольчика за скорый приезд милого гостя. «Но мимо, мимо звук несется / Слабей и смолкнул за горой» [Там же, с. 182]. Во второй дециме обманывается читатель, ожидающий подробностей ночного скандала:

Как он, хозяйка и Параша
Проводят остальную ночь,
Воображайте. Воля ваша.
Я не намерен вам помочь
[Там же, с. 188].

В третьей обманывается главный герой, надеющийся на новый раунд флирта:

Проказница младая,
Насмешливо потупя взор
И губы алые кусая,
Заводит скромно разговор
О том, о сем. Сперва смущенный
Но постепенно ободренный
С улыбкой отвечает он.
Получаса не проходило,
Уж он и шутит очень мило
И чуть ли снова не влюблен
[Там же, с. 188–189].

Как известно, мотив обманутого ожидания является сюжетообразующим в «Графе Нулине» («Рога трубят» постоянно), и то обстоятельство, что в трех важных точках происходит воссоединение означающего и означаемого, только усиливает парадоксальность пушкинского нарратива. Совершенно иначе такого

рода корреляции ведут себя в «Медном всаднике», где одическая децима встречается 6 раз:

1. Кругом шумел. И думал он...
2. Где прежде финский рыболов...
3. Плеская шумною волной...
4. Он должен был себе доставить...
5. Он кое-как себе устроит...
6. Тихонько стал водить очами...

Как мы знаем, «Медный всадник» – одно из уникальных произведений Пушкина, поскольку именно здесь можно наблюдать максимальную корреляцию планов содержания и выражения. Как показали подсчеты Андрея Белого, сделанные в его «Ритме как диалектике» (1929), две противоборствующие тенденции стихотворной повести – с одной стороны, императора и его бронзовой статуи, с другой – маленького человека Евгения, – оформляются противоположными ритмическими кодами. В первом случае урегулированный синтаксис и повторяющиеся вариации четырехстопного ямба, во втором – ритмические контрасты, сопровождаемые enjambement'ами. Логично предположить, что и одические децимы ведут себя противоположным образом в зависимости от той или иной темы.

Действительно, в двух первых строфических цитатах доминируют мотивы, связанные с Петром, сначала в его внутреннем монологе, затем в гимне новой столице. Иначе дело обстоит в квазистрофах, связанных с судьбой Евгения. Здесь межстиховой перенос приходится на конец строфы, причем не вместившаяся часть в десятом стихе получает повышенную значимость:

Пришел Евгений молодой.
Мы будем нашего героя
Звать этим именем
[Пушкин, 1960, с. 288];

Он также думал, что погода
Не унималась; что река
Все прибывала
[Там же, с. 289].

Как видим, именно на конечной стих децимы приходятся два важных художественных сигнала, актуализующих в одном случае имя героя, в другом – важнейший мотив наводнения. Как и следовало ожидать, последняя децима приходится на самое значимое место, знаменующее столкновение Евгения с бронзовым кумиром:

Тихонько стал водить очами
С боязнью дикой на лице,
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с протертою рукою
Сидел на бронзовом коне
[Там же, с. 296–297].

Здесь-то и происходит основная трансфигурация сюжета, поскольку, как заметил Р. О. Якобсон, «стихотворение о статуе является... знаком знака или образом образа. В стихотворении о статуе знак (*signum*) становится темой или обозначаемым объектом (*signatum*). Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина, и это сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (антиномиями), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира» [Якобсон, 1987, с. 166].

Во второй половине XIX в. четко обозначается процесс рассогласования означающего оды, связанного с децимой, и означающего, которое предполагало определенный комплекс традиционных мотивов. Здесь показательна роль Некрасова. Если в лирике 1840-х гг. одическая децима сохраняется в качестве контраста к ироническому означаемому («Нравственный человек»), то к середине следующего десятилетия правильное десятистишие используется лишь как строфическая цитата в упоминавшемся «Поэте и Гражданине», в то время как традиционные мотивы оды получают пародийное звучание, как, например, в цикле «О погоде»:

Я горячим рожден патриотом,
Я весьма терпеливо стою,
Когда войско, несметное счетом,
Переходит дорогу мою.
Ускользнут ли часы из кармана,
До костей ли прохватит мороз,
Под торжественный гром барабана –
Не жалею, я истинный Росс
[Некрасов, 1981, с. 180].

Иронический слой стихотворения лежит в данном случае на поверхности и легко угадывается читателем. Сто лет спустя, в середине XX в., границы иронии и стилизации делаются едва различимыми и требуют от читателя дополнительных интерпретационных усилий. Уникальным примером такой стертости является стихотворение А. Ахматовой «21 декабря 1949 года», написанное к юбилею Сталина и сохраняющее видимые признаки торжественной оды:

Ликует вся страна в лучах зари янтарной,
И радости чистейшей нет преград –
И древний Самарканд и Мурманск заполярный,
И дважды Сталиным спасенный Ленинград
[Ахматова, 1950, с. 20].

При буквальном прочтении мы наблюдаем обычную дежурную стилизацию торжественной оды с мотивами ликования, лучами зари, безграничной радости и т. д. Затруднение вызывает последнее слово четверостишия. Известно, что в первом варианте на месте Ленинграда был Сталинград, что вполне соответствовало официальной биографии Сталина, воевавшего под Царицыным в Гражданскую войну и присвоившего победу под Сталинградом в 1943-м. Представляется, что такая замена оказалась далеко не случайной. Как раз в это время разыгрывался сценарий печально известного «ленинградского дела», скрытой подоплекой которого и было устойчивое мнение ленинградцев, что именно Сталин бросил город на произвол судьбы осенью 1941 г. Мнение, скорее всего разделявшееся партийной верхушкой Ленинграда. В такой ситуации «дважды спасенный Ленин-

град» не мог не прочитываться определенным кругом читателей, близких поэту, как скрытая ирония, написанная симпатическими чернилами, о которых сама Ахматова упоминает в «Поэме без героя».

В целом направление оды в Новое и Новейшее время характеризуется неутихающей борьбой между стремлением сохранить пафос в качестве памяти жанра и тенденцией к его уничтожению либо через упрощение, как, например, в «Оде о рыбоводе» Багрицкого, либо через столкновение торжественного слога с бытовой лексикой, как в «Оде революции» Маяковского: «восторженно возношу / над руганью реемой / оды торжественное / “О”!» – и в завершении: «Тебе обывательское \ – о, будь ты проклята трижды – / и мое, / поэтово / – о, четырежды славься, благословенная» [Маяковский, 1958, с. 12–13].

Таким образом, приведенные примеры отчетливо свидетельствуют, что жесткие рамки, установленные для оды классицизмом, касались в основном поверхностной структуры, глубинные же потенции жанра заключали в себе многочисленные способы трансформации, оправдывая прогноз Буало, согласно которому из недр хаоса должны были рождаться зрелые плоды художественного совершенства.

Список литературы

- Ахматова А.* 21 декабря 1949 года // Огонек. 1950. № 14. С. 20.
Буало Н. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.
Державин Г. Р. Соч. СПб., 1808. Т. 1.
Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. 468 с.
Илюшин А. А. Из наблюдений над стихом Некрасова // Некрасовский сборник. Л., 1973. Вып. 5. С. 181–201.
Кравченко О. А. «Сказка о царевиче Хлоре» и пути развития ее образно – аллегорического строя в оде Г. Р. Державина «Фелица» // Имагология и компаративистика. 2019. № 1. С. 91–104.
Лебедева О. Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000. 415 с.
Маяковский В. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 2.
Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1981. Т. 2.
Проскурина В. Ю. Империя пера Екатерины II: литература как политика. М., 2017. 252 с.
Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 3.
Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957. 608 с.
Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 202–324.
Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.
Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

References

- Akhmatova A. 21 decabrya 1949 goda [December 21, 1949]. *Ogonek*. 1950, no. 14, p. 20.
Bualo N. *Poeticheskoe iskusstvo* [Art of poetry]. Moscow, GIKhL, 1957, 232 p.
Derzhavin G. R. *Soch.* [Works]. St. Petersburg, 1808, vol. 1.
Derzhavin G. R. *Stihotvoreniya* [Poems]. Leningrad, 1957, 468 p.

Ilyushin A. A. Iz nablyudeniy nad stikhom Nekrasova [From observations on Nekrasov's verse]. In: *Nekrasovskiy sbornik* [Nekrasov Collection]. Leningrad, 197, iss. 5, pp. 181–201

Jakobson R. O. Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina [The statue in the poetic mythology of Pushkin]. In: Jakobson R. O. *Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow, 1987, pp. 145–180.

Kravchenko O. A. “Skazka o tzareviche Chlore: puti razvitiya ejo obrazno – allegoricheskogo stroja [“The Tale of tsarevich Chlorine”: ways of development its figurative and allegorical structure in Derzhavin's ode “Felitsa”]. *Imagology and Comparative Studies*. 2013, no. 1, pp. 91–104.

Lebedeva O. B. *Istoriya russkoj literatury 18 veka* [History of Russian literature of the 18th century]. Moscow, 2000, 415 p.

Mayakovskiy V. V. *Sobr. soch.: V 13 t. T. 2* [Collected works: in 13 vols. Vol. 2]. Moscow, 1958.

Nekrasov N. A. *Sobr. soch.: V 15t. T. 2*. [Collected works: in 15 vols. Vol. 2]. Leningrad, 1981.

Proskurina V. Yu. *Imperiya pera Ekateriny II: literatura kak politika* [The Emperie of pen Caterine II: literature as polities]. Moscow, 2017, 252 p.

Pushkin A. S. *Sobr. soch. V: 10 t. T. 3* [Collected works: in 10 vols. Vol. 3]. Moscow, 1960.

Sumarokov A. P. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad, 1957, 608 p.

Tomashevskiy B. V. Strofika Pushkina [Pushtin's stanza]. In: Tomashevskiy B. V. *Stih i yazyk* [Verse and language]. Leningrad, 1959, pp. 202–324

Tynyanov Yu. N. Oda kak oratorskij zhanr [Ode as an oratorical genre]. In: Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoria literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, pp. 227–252.

Сведения об авторе

Шатин Юрий Васильевич – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск, Россия), профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методик обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

shatin08@rambler.ru

ORCID 0000-0002-2725-2836

Information about the author

Yuri V. Shatin – Doctor of Philology, Professor, Principal Researcher at the Laboratory of Siberian and the Far Eastern Verbal Cultures, Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation); Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Literary Theory and Literature Teaching Methodology, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

shatin08@rambler.ru

ORCID 0000-0002-2725-2836

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2021. № 3

Siberian Journal of Philology, 2021, no. 3