

Е.А. ПРОКОФЬЕВА
(Днепропетровск)

**«СУМБЕКА, ИЛИ ПАДЕНИЕ КАЗАНСКОГО ЦАРСТВА»
С.Н. ГЛИНКИ: ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ В АНТУРАЖЕ
ИСТОРИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ**

Творческое наследие Сергея Николаевича Глинки (1776–1847) драматурга, поэта, переводчика, публициста, издателя, деятельность которого была весьма востребована в конце XVIII – первой трети XIX веков, крайне редко оказывается в поле зрения современных ученых-филологов. Новейшие исследования этой темы Е.Б. Мирзоева [13], А.Н. Кудиновой [11; 10], Е. Талиповой [15] можно охарактеризовать как спорадические. Следует отметить работы Л.Н. Киселевой [7-9], которые существенно расширили научные представления об этом авторе, но акцентировали внимание на мировоззренческих позициях С.Н. Глинки, а не художественных достижениях его драматургических творений. Особого внимания заслуживают изыскания В.А. Бочкарева [1, с. 414-434; 2, с. 30-31], упоминающие произведения С.Н. Глинки. Однако наиболее позднее из них по времени вышло почти полвека назад, к тому же касается русского литературного процесса определенного периода, а не творчества конкретного автора. Фундаментальные академические труды «История русской литературы», «История русской драматургии» и «Очерки по истории русского драматического театра» по сути лишь констатируют наличие С.Н. Глинки на писательском поприще [6, т. 2, с. 38, 58, 75-76; 5, с. 209-210, 241, 243; 4, с. 152]. Это красноречиво свидетельствует об отсутствии системного интереса к сочинителю, традиционно относимому к так называемому «второму», а то и «третьему ряду» драматургии.

Во многом создавшееся мнение оправданно. Произведения С.Н. Глинки – героическая драма с хорами «Наталья, боярская дочь», трагедии «Сумбека, или Падение Казанского царства» (обе 1806) и «Михаил, князь Черниговский» (1808), либретто героической оперы «Ольга Прекрасная» (1808, музыка Д.Н. Кашина), отечественная драма «Минин» (1809), героические драмы «Осада города

Полтавы, или Клятва полтавских жителей» (1810) и «Антонио Гамбо, спутник Суворова на горах Альпийских» (1817) – создавались в первую очередь для ярких красочных театральных постановок. Они изначально были рассчитаны на визуально впечатляющее зрелище, соединяющее (сближающее) путем аналогий или аллегорий значительные – государственно-значимые – события прошлого и политические веяния современности. В таком литературном материале приоритет не принадлежит мировоззренческой глубине содержания, тонким психологическим нюансировкам характеров героев, аналитическому проникновению в причинно-следственные связи изображенных исторических происшествий. Но, несмотря на схематичность, заложенную в пьесы а priori, в сочинениях С.Н. Глинки все-таки просматриваются художественно интересные и идейно важные коллизионные компоненты и семантические «узлы».

Происходит это, на наш взгляд, потому, что драматург, связывая минувшее время своих произведений и мировидение окружающей его действительности, актуализирует и затем оригинально интерпретирует универсальные, вечные, общечеловеческие константы бытия. Главными становятся не условность «прикрепления» реальных, вымышленных, модернизированных персонажей к хронологии, или наоборот, формальная географическая точность и фактографическая верность документальному протоисточнику. На первый план С.Н. Глинка выдвигает Человека – личность, живущую и мыслящую в глобальном, всеобщем, взаимообусловленном континууме, от решений, поступков или бездействия которой зависит судьба окружающего ее мира.

Находясь в сжатых рамках статьи, мы вынуждено сосредоточили внимание на одной из пьес, принадлежащих перу С.Н. Глинки, показав на этом примере своеобразие, масштаб и художественную ценность его драматургического наследия. Для рассмотрения была избрана трагедия «Сумбека, или Падение Казанского царства». С одной стороны, произведение красноречиво и убедительно отображает принципы работы сочинителя с историческим материалом, с другой – дает четкое представление о специфике трансформации традиционных мотивов, сюжетов и образов в русской литературе.

Полагаем, что таким образом будет пересмотрено бытующее в науке отношение к С.Н. Глинке в частности, и к другим драматургам

его времени в целом – М.В. Крюковскому (1781–1811), Ф.Ф. Иванову (1777–1816), А.Н. Грузинцеву (1786–1831), Ф.Н. Глинке (1786–1880) – как к посредственным литераторам, вполне заслужено забытым читателями и известным только специалистам-филологам. Целью нашей работы явился анализ трагедии «Сумбека, или Падение Казанского царства», направленный на установление возможных в творческом методе С.Н. Глинки общекультурных параллелей и литературных универсалий. Задачами сделались: оценка исторической подосновы фабулы и сюжета произведения; выявление мифопоэтических особенностей этого сочинения; сопоставление оригинальных авторских и рецептивных элементов в структуре пьесы; уяснение роли и места трагедии «Сумбека, или Падение Казанского царства» в русском драматургическом процессе начала XIX века.

События пьесы происходят в 1552 году и описывают последний этап присоединения к Москве Казанского ханства. Драматург, работая над воплощением замысла, за фактическим материалом обратился к избранным песням «Россиады» М.М. Хераскова (1779), «Истории о Казанском царстве неизвестного сочинителя XVI столетия по двум старинным спискам» (СПб., 1791) и «Опыту Казанской истории древних и средних времен, сочиненном Петром Рычковым» (СПб., 1767). С.Н. Глинка сконцентрировал внимание на царице Сумбеке (ист. Сююн-Бике) – одной из первых женщин-мусульманок в истории, исполнявших роль главы государства. Она, по мнению драматурга, олицетворяет собой гибнущую державу, а безнадежные мистические и любовные переживания главной героини трагедии создают соответствующий пессимистический колорит происходящего. При этом С.Н. Глинка четко зафиксировал основные вехи государственного противостояния, сделав их фабулой, фоном и движущими силами сюжета.

Так в XVI веке Московское царство, существенно более мощное, развивающееся, аккумулировало силы включенных в него бывших удельных княжеств. Казанское ханство (1438 – 1552), «обломок» некогда могучей Золотой Орды, угасало. В нем часто менялись внешний и внутренний политические курсы, единогласие в правящих кругах отсутствовало, обстановку определяли то крымская (ногайско-турецкая), то российская партии. И Казанские походы (1542–1552), осуществляемые Москвой, и крымско-казанские татарские на-

беги (1521, 1535, 1536, 1537, 1541, 1542, 1543) на российские территории происходили с переменным успехом. Правительство Ивана IV, стремясь мирно урегулировать вопрос вассального подчинения Казани, предлагало в качестве хана своего ставленника Алея (Шаха-Али, 1505–1567). Однако мероприятие трижды заканчивалось провалом: верх брали прокрымские настроения, Алея неизменно изгоняли. После приглашения казанцами на престол астраханского царевича Эдигера (Йадыгара-Мухаммада, ?–1565), настроенного крайне антимосковски, произошла эскалация затянувшегося вооруженного конфликта.

В 1551 году была основана крепость Свияжск, опорный пункт для сбора российских ратей на восточной границе (укрепления собрали в рекордный срок – четыре недели – из бревен, сплавленных из Углича по Волге). В середине августа 1552 года туда стянули войска, 19 августа они выступили к Казани, с 25 августа Казань находилась в блокаде и 2 октября была взята. Известно, что при осаде города московскими ратями были применены все наиболее прогрессивные военные техники и технологии того времени, а решающий штурм последовал после одновременного в нескольких местах взрыва стен крепости. В составе Московского царства управление территориями бывшего Казанского ханства исполняли назначенные должностные лица – наместники, затем Приказ Казанского дворца – центральное государственное учреждение. Период самостоятельной казанской истории завершился.

Сюжет трагедии С.Н. Глинки, тематически ориентированной на изображение именно этого исторического события, составили сложные взаимоотношения представителей правящей верхушки Казанского ханства. Они, преимущественно имеющие исторических прототипов, разобщенные и не понимающие друг друга, тщетно селятся спасти государство от российской экспансии. Царица Сумбека стремится выйти замуж, основываясь на личной привязанности. Она полагает, что тавризмский князь Осман (ист. оглан Кучак), уже проявивший себя мужественным воином, будет достойным государем и окажет отпор захватчикам на поле брани.

Однако эта кандидатура не устраивает ни одну из политических сил, еще больше дестабилизирует и без того сложное положение Казани. Царица пренебрегает браками, предлагаемыми ей и противной

русской стороной, и союзной астраханской, и населением собственной страны. Она вопрошает о судьбе государства тень покойного супруга Сафгирея (Сафа-Гирея, 1510 – 49). Тот тоже говорит о необходимости отказаться от Османа: «иль ты, Казань, твой трон / Погибните навек...» [3, с. 240]. Так, Сумбека, настаивая на замужестве по любви, вызывает недовольство не только всех людей, которые ее окружают, но и потусторонних сил.

Первосвященник Сеит, совершивший паломничество к оракулу в «духов обитель», возвращается с неутешительными пророческими предупреждениями. «Вотще россияне на вас воздвигнут брани», – сообщает он. Самого худшего – «падет, падет Казань!» [3, с. 217] – не миновать только в случае, если Сумбека добровольно не разлучится со своим избранником. Сеит, изображенный С.Н. Глинкой, – представитель московской партии. Он напоминает царице о том, «кем некогда Мамай пал Дона на берегах», обращает ее внимание на то, как неожиданно «возник Свяжск в виду Казани» [3, с. 217], и советует призвать касимовского хана Алея, которого, по мнению первосвященника, «русский царь дает в подпору нам» [3, с. 218]. Сеит пытается предостеречь Сумбеку от совершения опрометчивого поступка, внушая ей мысль о долге государыни перед страной.

Сагрун (ист. татарский князь Чапкун, не имеющий знатных предков, но любимый в Казани за свою воинственность), честолюбивый и коварный вельможа, как сообщает афиша пьесы, стремится прийти к власти, поддерживаемый населением. Он «митингует» на главной площади столицы, навязывая собравшимся горожанам и ратникам демагогические рассуждения о воскрешении в них «Чингисов» и «Аттил», о былых победах, «которых некогда мир целый трепетал» [3, с. 222]. Задача интригана – донести до своих сторонников мысль о возможности утверждения на престоле претендентов, не имеющих достаточной легитимности в династическом плане, но закрепившихся у власти поскольку «священнее всех прав народа произвол» [3, с. 223]. По мнению Сагруна опасность, угрожающая государству – «сей нестерпимый рок», – предупредима. Следует только давать отпор «правленью пришлеца», а выдвинуть, соответственно, его, наделенного полководческим даром и патриотическими устремлениями. Причем временно честолюбцу удается продвижение по карьерной лестнице. Сагрун устраивает побег Осману, что делает невоз-

можным столь желанное замужество Сумбеки, а после этого получает руководство над казанскими войсками.

Царь Эдигер представлен в сюжете пьесы через своего вестника, предлагающего военную помощь Сумбеке также при условии последующего брака с ней. Кроме того, среди действующих лиц выведен еще и богатырь Асталон, являющийся во главе собственной дружины с теми же матримониально-политическими намерениями. Царица отказывается от вооруженной поддержки: войска Эдигера занимают нейтральную позицию, Асталон намеревается выступить только против того, кто захватит Казань или будет претендовать на Сумбеку.

Такое непростое положение гибнущего государства осложняется нежеланием Османа жениться на царице, его явное предпочтение Эмиры, Сумбекиной воспитанницы. Тавризский князь, пренебрегая различными политическими соображениями, отстаивает собственное человеческое право на личное счастье, на свободный выбор. Антиномичность поведенческой модели главной героини отображает кризис, а затем безысходность создавшейся ситуации: Сумбека претендует на брак, заключенный с учетом ее привязанности, а сама отказывается понимать чувства других людей.

В порыве ревности царица отдает приказы о заключении в темницу Эмиры, а потом и Османа. Разрываясь между страстью и обидой, она теряет контроль над происходящими событиями, а затем полностью утрачивает интерес к судьбе своего государства. Сагрун, надеясь удалить соперника из Казани, подготавливает бегство несчастных влюбленных, однако они попадают в руки Асталона и погибают.

Для реализации основной коллизии пьесы – любовного треугольника – С.Н. Глинка заведомо «христианизирует» своих персонажей. Это происходит путем абсолютизации моногамной матримониальной идеи. Действующие лица по религиозной принадлежности являются мусульманами, что подчеркивается драматургом. Среди декораций второго действия, происходящего на площади, акцентируется внимание на «великолепной мечети» [3, с. 222]. Сумбека говорит о «России божьей» [3, с. 220], явно отличном от ее собственного и о том, что казанцев и царя Эдигера «одна одушевляет вера» [3, с. 238, 245]. Но при этом герои трагедии не оперируют понятием полиги-

нии. В то время как естественная для исламского мира женитьба Османа и на Сумбеке, и на Эмире устранила бы главное сюжетное противоречие.

Для создания такой «европеизированной» атмосферы автор опускает целый ряд исторических сведений, содержащихся в протоисточниках пьесы. Он не упоминает о том, что Сююн-Бике была не «старшей», не единственной и даже не первой по времени супругой Сафа-Гирея. Шах-Али, жених, предлагаемый казанской царице российской стороной, как и положено представителю мусульманской элиты, имел гарем (в чем можно убедиться, побывав в его усыпальнице в Косимове, сохранившейся до наших дней). Да и оглан Кучак пытался бежать из Казани в сопровождении жены и сыновей.

Также С.Н. Глинка изображает смерть главной героини пьесы, настаивая на том, что именно она была *последней* из правителей Казанского государства. На самом деле историческая Сююн-Бике вынуждено покинула Казань вместе с маленьким сыном в 1551 году, а эскалацию геополитического конфликта спровоцировали ханы Шах-Али и Йадыгар-Мухаммад. Первый, возмущивший неожиданными репрессиями казанскую знать, был смещен, второй, начисто лишенный дипломатических способностей, не оценил в должной мере мощь наступающего на него противника. Находясь в «почетном» московском плену, царица вышла замуж за Шаха-Али и доживала свой век в Косимове. Ее сын Утемыш-Гирей (после крещения Александр) воспитывался при дворе Ивана IV.

Однако представленное в финале самоубийство молодой женщины и поверженной монархини, происходящее на фоне разрушающихся – взорванных – казанских стен, закономерно вытекает из смыслового строя произведения. Оно впечатляюще символизирует гибель феодального татарского мира. Эсхатологический миф в интерпретации С.Н. Глинки реализуется как наступление и победа хаоса сначала в душе главной героини трагедии, а затем – поскольку Сумбека является правительницей – в целой державе, теряющей свою государственность, в буквальном смысле превращающейся в руины.

Название трагедии содержит два семантических полюса. С одной стороны имя главной героини дает приоритет в изображении ее судьбы перед другими персонажами, с другой – «падение Казан-

ского царства» – показывает историческое событие, ставшее следствием внутреннего акта – распада. Уместны, полагаем, примеры-сравнения, драматургически воссоздающие исход внешнего воздействия: «Марфа-посадница, или *Покорение* Новгорода» (1809) Ф.Ф. Иванова, «Грозный, или *Покорение* Казани» (1814) Г.Р. Державина. Названия демонстрируют здесь характер участия действующего лица в совершающемся событии – сопротивление или наоборот стратегию претворения. В первом случае покорение происходит ввиду внешней военной экспансии и вопреки поступкам главной героини. В сочинении Ф.Ф. Иванова два семантических полюса категорически не сочетаемы, а насильственное их соединение приводит к гибели главной героини и поглощению независимого Новгорода метрополией. Во втором семантический полюс один: решающее событие – покорение – совершается благодаря усилиям главного персонажа – царя Ивана IV.

Развитие сюжета пьесы С.Н. Глинки происходит ввиду невозможности разъединения двух семантических денотатов, заявленных в названии. Это определено душевными движениями Сумбеки, обладающей мистическим знанием о скором крахе Казани. Надежда царицы спасти государство, дав ему правителя-военачальника, являющегося при этом молодым супругом, сменяется отчаянной попыткой силой удержать неверного возлюбленного и затем отказом от борьбы, бесполезной, по мнению героини.

Подобное поведение отображает наличие в смысловом строе трагедии архаического миропонимания. Согласно ему сакрализованный правитель-жрец, в данном случае – Сумбека, обеспечивает связь родовой группы с могущественными сверхъестественными силами. По убеждениям первобытных народов, описанным и досконально проанализированным Д.Д. Фрэзером, сохранность мира и их собственная безопасность находятся в зависимости от боголюдей, воплощающих божество. «Жизнь и душа царя симпатическими узами связана с благосостоянием страны» [16, с. 256], а любой признак вырождения у него повлечет за собой аналогичные симптомы у всех окружающих, а также в животном и растительном мире. Потому правитель-жрец должен постоянно демонстрировать собственное процветание. Именно это гарантирует выживание и дальнейшее существование родового коллектива.

Вдовья же ипостась Сумбеки вызывает недоверие относительно ее сакральных способностей и, следовательно, опасения за судьбу государства. М. Элиаде отмечает, что «для первобытного сознания “новая эра” начинается... с заключением каждого брака, рождением каждого ребенка и т. п. Ведь космос и человек возрождаются непрерывно и любыми средствами, прошлое поглощается, беды и грехи устраняются» [17, с. 88]. Нужно только «аннулировать истекшее время, отменить историю» [17, с. 88]. Поэтому в судьбе героини С.Н. Глинки, на наш взгляд, главным, основополагающим становится *нежелание* Османа жениться, пренебрежение царицей.

Для Сумбеки замыкается предначертанный витальный круг. «Я верила... а ты пылал другою», «кого мне предпочел в своем ты ослепленье? / Ничтожную рабу!» [3, с. 235], – негодует царица, разуверившись в чувствах своего избранника. «Несчастливая! не можешь льститься ты: / Надежды все твои теперь одни мечты» [3, с. 236], – тут же выносит она себе приговор. Выбор Османом женщины значительно ниже Сумбеки по положению, но моложе, ее воспитанницы, уверяет царицу в невозможности «аннулировать истекшее время», то есть в неспособности к главной функции сакрализованного правителя – космогоническому акту. Героинею в этот момент окончательно решается – постигается – и судьба Казани, ее падение.

Дальнейшее действие пьесы представляет собой стремительное и необратимое движение к эсхатологической развязке, вызванное тем, что именно Сумбека считает ее неизбежной. Причем персонажи, окружающие царицу, единодушно и убедительно демонстрируют дисгармоничность и хаосостремительность мира, в котором живет главная героиня. Наблюдаемые Сумбекой происшествия очень печальны, люди их вызвавшие – откровенно негативны.

Сначала Осман, питая нежные чувства к Эмире, дает согласие на брак с царицей. Кроме того, сомнения, появившиеся у Сумбеки, он пытается развеять умалением своей настоящей избранницы. «К кому, к кому меня в любви подозреваешь?» [3, с. 215], – риторически вопрошает Осман. Однако при оглашении первосвященником приговора оракула тавризский князь поспешно хватается за открывшуюся возможность отказаться от женитьбы на царице. «Страшуся быть виной твоей напасти» [3, с. 220], – малодушно заявляет он Сумбеке.

Затем, узнав о бедственном положении и Казани, и царицы, отвергнувшей военную помощь Эдигера и Асталона, Осман идет на открытую конфронтацию. Он признается, что, желая находиться рядом с Эмирой, «притворства бремя нес» [3, с. 233], и обращается за поддержкой в противостоянии с Сумбекой к Сагруну. Хотя Осман отлично понимает далеко не бескорыстные намерения такого союзника. «Сагрун нас защитит для выгоды своей. / Он алчет пышности, он счастье видит в ней» [3, с. 230], – констатирует таврический князь, но вступает в сговор с честолюбцем для того, чтобы обмануть царицу.

Сагрун добивается «жезла вожденачальства» – командования над казанскими войсками. Он сообщает Сумбеке о «раскаянии» пребывающего в темнице Османа и о целесообразности поручить тому «Казанских стен храненье» [3, с. 243]. После освобождения таврический князь, «сонмом воинов... сопровождаемый», «исторгнув из цепей» свою избранницу [3, с. 247], покидает город.

Эмира, не смущаясь, не испытывая тени угрызений совести, становится между царицей и ее женихом. «Могу ль чего желать? – я все теперь имею; / Сумбеке скипетр дан – а я тобой владею» [3, с. 231], – самолюбиво говорит девушка Осману. Эмира нимало не задумывается о чувствах своей соперницы, об этической стороне вопроса – а ведь она воспитанница царицы.

Асталон, обозначенный в афише пьесы богатырем, в действительности серьезно – векторно – отличается от традиционной трактовки этого образа. «Неистовый и строптивый характер, входящий составной частью в архетипический образ героя, приводит его часто к конфликту с богами (в архаической эпике) или верховной властью (в классической эпике)» [12, с. 97-98], – полагает Е.М. Мелетинский. Однако «чаще всего... конфликты богатыря с верховной властью получают мирное разрешение» [12, с. 97-98]. Хотя Асталону не занимать силы и отваги, но корыстолюбие и гордыня оказываются более весомыми чертами в натуре героя С.Н. Глинки, направившего свою мощь в безнадежное русло обиды и злобы. «Могу ли жертвой быть сего сопротивленья? / Презрительней еще могу ли зреть отказ?», «небесну власть, тебя и ад я презираю; / Уже лютейшим я отмщением пылаю», «здесь каждый ужасом я мой означу шаг, / Казань и твой

престол навек низвергну в прах», – яростно заявляет Асталон Сумбеке, не принявшей его в супружеском качестве.

Первосвященник Сеит – наиболее позитивное лицо из окружения царицы. Но и он не всегда ведет себя как служитель культа. Нередко в действиях Сеита просматриваются министерские полномочия, открывается государственный чиновник, который «небу дал обет всегда быть трону верным» [3, с. 239]. Он не только выполняет религиозные обряды, «запрашивая» оракула и затем покойных правителей о судьбе Казани, но пытается влиять на политические решения, принимаемые царицей. Сеит настоятельно призывает Сумбеку выйти замуж за Алея и тем самым обезопасить страну от российского вторжения, путем публичной полемики разоблачает демагогические методы Сагруна, в дипломатическом качестве, выполняя приказ царицы, отправляется искать поддержку у царя Эдигера.

Вообще и Осман, и Эмира, и Сеит, и другие персонажи трагедии, ведя речь о Сумбеке, рассуждают о троне, венце, блеске величия, долге «царства соблюденья», спасительнице «чад своих». Они видят в монархии только государственную функцию. В то время как в пьесе предстает – живет и умирает – несчастная женщина, несмотря на царственный статус отвергнутая возлюбленным, лишенная каких бы то ни было поддержки и понимания. Призыв к покойному мужу убить ее, чтобы избавиться от разрешения дилеммы «отказ от Османа или война», и тем самым спасти «тьму жертв других» [3, с. 241] – страну и население, – и тот не находит отклика.

Народ, живущий в столице ханства, изображен в пьесе вялой толпой, отягощенной к тому же «воспоминаниями» о былом воинственном прошлом. Его представители нестройными голосами ратуют за демагога и честолюбца Сагруна, но единодушно порываются преклонить колени перед Асталоном, пришедшим в город во главе дружины. Царица вынуждена считаться с нестойкими умонастроениями казанско-татарского населения и пресекать колебания «мнения народного». При этом Сумбека ясно осознает, что требуемое от нее деяние – государственное замужество – будет воспринято окружающими не как жертва с ее стороны, акт самоотречения, а как нечто должное, будничное, обыденное.

В таком персонажном взаимодействии нападающие россияне на первый взгляд даны очень условно. Они преимущественно фигури-

руют в описательных речах казанцев и финальной ремарке, сообщающей, что «Асталон упадет от мечей россиян» [3, с. 251]. Среди действующих лиц встречаются только послы московского царя (лишь один из них – «говорящий»), преломляющие стрелу, древнейший символ объявления войны, в качестве предвестия «рушенья стен» Казани [3, с. 246]. Однако в смысловом строе пьесы нельзя сказать, что подобное изображение атакующей стороны условно или схематично. Ощущение надвигающейся беды, преддверие кровавого вооруженного конфликта, смятение ожидающих такого развития событий присутствует на всем протяжении сочинения С.Н. Глинки. В этом контексте россияне, перманентно существующие в фабуле, становятся или наказанием казанцам, прогневившим высшие силы, или орудием хаоса, поскольку татарский феодальный космос истощил себя.

«Роль хаоса в мифопоэтических традициях не исчерпывается только космогоническим циклом» [14, т. 2, с. 582], – полагает В.Н. Топоров. После устройства космоса вселенная представляет собой центр – видимую поверхность. Периферия же, вовне и внизу, «толкуется как остаток хаоса» [14, т. 2, с. 582]. Он ослаблен, приглушен, но, тем не менее, временами угрожает миру-космосу. Мифопоэтические описания мировых катастроф, катаклизмов, бедствий представляют хаос, отгесненный на периферию, вырывающимся из отведенных ему границ. Согласно с этим, конец света показан в пьесе С.Н. Глинки через наступление и победу хаотических сил. Сначала они находятся внутри космоса, как бы в каждом из героев. Затем хаос выходит наружу – мы видим неразумное и деструктивное поведение персонажей. Постепенно он заполняет все видимое пространство: старый казанско-татарский мир гибнет.

Обнаружение эсхатологического мотива, его взаимодействие с историческими и архетипическими элементами значительно расширяет смысловое поле и изобразительные возможности трагедии «Сумбека, или Падение Казанского царства». Драматургическое произведение делается не только интересным в чтении или зрелищным в сценической трактовке. Появляется необходимость говорить о пьесе – интерактивной инсталляции, требующей непременно участия, творческой рецепции читателя-зрителя. В сочинении С.Н. Глинки обнаруживаются новые семантические уровни-слои,

требующие включения в них, осмысления и дополнительной, в том числе, научной оценки. Перспектива дальнейшего изучения, в целом направленного на пересмотр сложившегося, во многом поверхностного литературоведческого отношения к сочинениям С.Н. Глинки и других драматургов так называемого «второго ряда», открывается в плане анализа одной пьесы, рассмотрения творческого наследия конкретного автора и комплексного, глубокого изучения произведений отдельной исторической эпохи или избранного художественного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочкарев В.А.* Русская историческая драматургия начала XIX века (1800-1815) // Куйбышевский гос. пед. ин-т им. В.В. Куйбышева. Уч. зап. Вып. 25. Каф. рус. и заруб. л-ры. – Куйбышев, 1959. – 480 с.
2. *Бочкарев В.А.* Стихотворная трагедия конца XVII – начала XIX века // Стихотворная трагедия конца XVII – начала XIX в. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 5-60.
3. *Глинка С.Н.* Сумбека, или Падение Казанского царства // Там же. – С. 213-251.
4. *Данилов С.С.* Очерки по истории русского драматического театра. – М.-Л.: Искусство, 1949. – 588с.
5. История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – 534 с.
6. История русской литературы: В 4 т. – Л.: Наука. – 1980-1983.
7. *Киселева Л.Н.* Журнал «Зритель» и две концепции патриотизма в русской литературе 1800-х гг. // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 645. – Тарту, 1985. – С. 3-20.
8. *Киселева Л.Н.* С.Н. Глинка и кадетский корпус (из истории «сентиментального воспитания» в России) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 604. – Тарту, 1982. – С. 48-63.
9. *Киселева Л.Н.* Система взглядов С.Н. Глинки (1807 – 1812) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 513. – Тарту, 1982. – С. 52-72.
10. *Кудинова А.Н.* Трагедия С.Н. Глинки «Михаил, князь Черниговский» // Культура и письменность славянского мира: Межвуз. сб. – Т.6. – Смоленск: СГПИ, 2006. – С. 36-40.
11. *Кудинова А.Н.* Традиции русской драматургии в трагедии С.Н. Глинки «Сумбека, или падение Казанского царства» // Культура и письменность славянского мира: Межвуз. сб. – Т.3. – Смоленск: СГПИ, 2004. – С. 147-152.

12. *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. – М.: РГГУ, 2001. – С.73-149.
13. *Мирзоев Е.Б.* У истоков проблемы самобытности России в русской публицистике: «Русский вестник» С.Н. Глинки // Россия и современный мир: проблемы политического развития: Междунар. науч. конф.: В 2 ч. – Ч.1. – М.: Ин-т бизнеса и политики, 2006. – С. 280-288.
14. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1991–1992.
15. *Талипова Е.* «Подлинный автограф есть частица самого автора...»: Об автографе С.Н. Глинки // Библиофил. – Сб. № 2 – М.: Либерия, 2000. – С. 128-129.
16. *Фрэзер Дж.Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1983. – 704с.
17. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении // *Элиаде М.* Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – С.27-144.