## *Раздел II*

# *ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ УРАЛА В КЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ*

## Глава 1

# РОЛЬ ПЕРЕВОДНЫХ ПАМЯТНИКОВ XVII в. В СТАНОВЛЕНИИ НОВОЙ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

***(Е.К. Ромодановская)***

При характеристике так называемого переходного периода русской литературы XVII – начала XVIII в., как правило, непременно упоминается о смене характера и направленности переводной словесности этого времени: вместо византийских и южнославянских памятников, чье появление обусловлено общей для южной и восточной Европы литературой Slavia ortodoxa, начинается влияние западных светских традиций. Число переводов в XVII в., особенно во второй его половине, чрезвычайно возрастает по сравнению с предшествующим столетием *[см.: Очерки истории СССР 1955: 562]*. Именно они сыграли важнейшую роль в дальнейшей истории русской литературы.

В обращении к чужеземным образцам существуют свои закономерности. Подчеркивая свою любимую мысль о том, что «иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а *по вызову* (курсив мой. – *Е.Р.*)», Б.М. Эйхенбаум *[1987: 161–162]* совершенно справедливо называл периоды, когда было **необходимо** тяготение «к *чужим литературам* (курсив автора. – *Е.Р.*) в поисках за поддержкой, за помощью»: пушкинская эпоха, ознаменованная спорами архаистов и новаторов, символизм начала XX в. – те моменты, когда поэзия не может более «развиваться путем простой преемственности» *[Там же: 166]*, а ищет новые пути.

Во все времена активное обращение к опыту чужих литератур связано с переломными моментами истории собственной литературы. Наиболее ярко иноязычные влияния сказываются в периоды создания собственно литературы, когда на фоне устного творчества складывается письменная художественная традиция. При этом, если начальный период древнерусской литературы мы реконструируем логическим путем, на основе дошедших до нас произведений, и только после реконструкции можем говорить об особом влиянии на нее византийских и южнославянских текстов, то опыт литератур, близких нам по времени создания, напрямую свидетельствует о подобном процессе. Это наглядно прослеживается на примере младописьменных литератур – как африканских, так и сибирских, в основе которых лежит, как правило, опыт собственного фольклора и развитой «соседней» литературы. Так, складывание бурятской литературы шло по

образцам монгольской литературной традиции *[см.: Соктоев 1976]*, а якутской, тувинской и других – под влиянием русской классики *[см.: Петров 1986]*.

Переход от средневековой литературной системы к литературе нового времени, который происходил на Руси в течение XVII – первой половины XVIII столетия, можно сравнить с тем же процессом формирования новой литературы – настолько эти системы отличаются одна от другой. Как и при ее зарождении, происходит объединение двух видов художественного опыта: местной традиции (если в древнейший период это был фольклор, то теперь – накопленная семивековым развитием собственная литература) и привлеченного со стороны опыта западноевропейской книжности, известной у нас в основном через польское посредство. Важно понять, что же именно переводная литература в целом принесла на Русь и чем обогатила местное творчество. Следы этих влияний сказываются в дальнейшем на протяжении, по крайней мере, двух столетий.

Между тем работы о переводной литературе переходного периода, как правило, ограничиваются характеристикой ее репертуара и более или менее обширным перечнем переведенных памятников. Таково и обобщающее исследование последнего времени, хотя в разделе, написанном Д.М. Буланиным, достаточно четко говорится о типах переводов и о пристрастиях различных групп переводчиков *[История русской переводной… 1995: 63–72]*.

На мой взгляд, можно выделить четыре типа переводов и переложений, каждый из которых играет особую роль и в жанровой системе, и в становлении новой литературы вообще.

**Первый тип** – это перевод-калька. В этом случае перевод воспринимается как непосредственный факт русской литературы и в дальнейшем делается родоначальником новых литературных видов и жанров. Это касается прежде всего пьес для впервые созданного в 1672 г. русского театра. Его организатором, первым автором и режиссером был пастор из лютеранской церкви Немецкой слободы И.-Г. Грегори, написавший тексты для первых спектаклей. Его пьеса «Артаксерксово действо» (на сюжет библейской книги «Эсфирь») сохранилась в русском и немецком вариантах *[см.: Первые пьесы русского театра 1972]*; перевод был выполнен сотрудниками Посольского приказа. Следующие пьесы, созданные Грегори («Иудифь», «Комедия о Товии младшем», «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Жалобная комедия об Адаме и Еве», «Темир-Аксаково действо»), сохранились только в русских списках; однако многочисленные германизмы, которыми изобилуют их списки, несомненно свидетельствуют о немецком авторе. Правда, А. Мазон в свое время выдвинул предположение, что после «Артаксерксова действа» Грегори стал писать по-русски и германизмы в лексике и синтаксисе объясняются его собственным языком *[Мазон 1958: 355–363]*, но в разных пьесах число и характер германизмов различны, к тому же они сочетаются с полонизмами и украинизмами, что вряд ли могло быть у «немца, пишущего по-русски».



Создание театра было насущной необходимостью для развития русской культуры, но поскольку собственного опыта в этой области на Руси не было (опыт скоморохов или церковных действ не очень-то способствует организации профессионального театра), пришлось обращаться за помощью на Запад. Совершенно справедливо первые исследователи называли придворный театр царя Алексея Михайловича «русско-немецким»: при немецких авторах и режиссерах в нем участвовали русские переводчики, а главное – играли русские актеры. Закрытый в 1676 г. этот театр имел огромное значение. Помимо того, что был создан образец придворного спектакля, сюжеты первых пьес в дальнейшем заново перерабатывались и вошли в репертуар не только придворного, но и школьного и провинциального театра, а «Иудифь», например, с некоторыми сокращениями продолжала ставиться и в начале XVIII столетия при дворе сестры Петра I – царевны Натальи Алексеевны.

Иначе обстояло дело в поэзии. Здесь мы находим **второй тип** перевода – русские произведения, созданные по образцу иноязычных; они близки последним по идее и форме, но *собственно переводами не являются*. Ярчайшим примером служит «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого; долгое время она считалась прямым переложением «Псалтыри Давида» Яна Кохановского, но «добросовестное сличение текстов… показало, что зависимость Симеона от Яна Кохановского сильно преувеличена»: нет влияния стилистического и интерпретационного, наиболее очевидно оно в области версификации – полностью совпадает построение 68 псалмов *[Николаев 1989: 26]*. Это тот же случай, какой отмечен Б.М. Эйхенбаумом для ситуации XIX в., когда исчерпанность стихотворных размеров и жанров заставляла обращаться к чужому опыту *[Эйхенбаум 1987: 162–163]*.

По-видимому, это обращение приветствовалось далеко не всеми. Вряд ли подобные произведения были приемлемы для традиционалистов. О «Псалтыри рифмотворной» достоверно известно, что она вызвала протесты как Евфимия Чудовского, так и самого патриарха Иоакима *[Еремин 1953: 241]*. Однако именно от нее идет столь развитая позднее в русской литературе традиция стихотворного переложения псалмов.

Впрочем, важна не только эта традиция, как будто бы частная. Появившиеся «чужеземные» по происхождению (драматургия) и форме (поэзия) произведения создают основу новой жанровой системы, характерной для зарождающегося литературного направления, барокко. В ней традиционные для Древней Руси повествовательные жанры отодвигаются на периферию. Наиболее полно подобная жанровая система реализуется уже в следующем столетии – при становлении классицизма[1].

Меняется и давно сложившаяся древнерусская система жанров. Если ранее основными были три типа литературного текста: летописание (шире – историческое повествование), агиография и ораторская проза, – то теперь на первый план выходит повесть, прежде всего беллетристическая. В этом процессе изменения традиционной системы жанров новые переводы представляют **третий тип**, внешне сходный с давно известными переводными повестями; они активно поддерживают тенденции собственного развития русской литературы и помогают их утверждению. В первую очередь следует говорить о появлении *романа* в русской литературе. Факт перевода романов о Бове королевиче и о Еруслане Лазаревиче отмечается во всех работах по специфике переводов переходного периода *[см.: История русской переводной… 1995: 63]*, считается, что в подражание переводному создается собственно русский роман.

Это мнение справедливо не в полной мере. Прежде всего, роман как жанр возникает в русской литературе не в XVII столетии, а еще в XV, когда переведены эллинистические романы – Сербская Александрия, Троянская история. Правда, воспринимались они как историческое повествование, но именно тогда начало зарождаться то направление беллетристики, о котором позднее писал М.Н. Сперанский: «якобы из византийской истории» *[Сперанский 1934: 137]*, повесть «маскируется» под историю, создавая историческую беллетристику (в будущем – исторический роман).

Появление новых форм переводного романа в XVII в. совпало с перерастанием уже существующей повести в более обширное жанровое образование. В повествовательной литературе происходит своеобразная энциклопедизация сюжета, когда в одном сочинении объединяются разные сюжетные версии близкой темы. Так, все известные варианты рассказов о злых женах собрала «Беседа отца к сыну о женской злобе» *[см.: Титова 1987]*.

[1] Барокко и классицизм имеют много сходных черт. Недаром в спорах о существовании барокко в русской литературе противники этого термина предпочитали называть это течение «предклассицизмом».



Рассказом о рождении и детстве царя Соломона дополняется Повесть об увозе Соломоновой жены, в результате чего возникает сказочная, беллетристическая, ничего общего не имеющая с реальным историческим лицом, но зато «полная» биография библейского мудреца *[Титова 1979: 343–363]*. Все возможные коллизии женской измены перебирает автор Повести о королевиче Валтасаре *[Новицкая, Ромодановская 1998: 191–209]*, а в Гистории о российском кавалере Александре читатель погружался в разнообразие любовных ситуаций и женских образов – нежных, страстных, смешных, ревнивых и многих других *[Русские повести первой трети XVIII в. 1965: 101–108]*.

В этом ряду видное место занимает хрестоматийная Повесть о Савве Грудцыне, которая является своеобразной энциклопедией всевозможных вариантов отношений человека и дьявола, известных как по литературным памятникам, так и по этнографическим записям народных обычаев. Практически не существует мотивов, которые не нашли бы отражения в Повести: порядок договора, система отречения от Христа и от родни, местонахождение беса, сфера помощи беса герою (в любви, в служебной карьере, в богатстве), непрерывная служба беса и постоянное общение его с героем *[см.: Журавель 1996]*. С какой целью собираются воедино эти сюжеты, если, как справедливо писал Д.С. Лихачев, многочисленные детали были «лишними» для первоначальной сюжетной концепции *[Лихачев 1970: 536]*? Любого из этих эпизодов было бы достаточно для «чуда», рассказа о наказании грешника.

Можно думать, что явление энциклопедизации носит чисто литературный характер. Оно характеризует принципы внутренней структуры сочинения, видоизменения и усложнения сюжетной схемы за счет простейших вариаций сходного сюжета, причем вся эта структура выстраивается вокруг одного героя или группы героев. Каждый новый эпизод создает новую деталь или новый оттенок сюжета, а замена или исключение того или иного сюжетного эпизода ведет к разрушению общего текста, переводя весь памятник в другой структурный ряд.

Важно, что в переводном романе этого времени все эпизоды также выстраиваются вокруг одного главного героя. Это общий принцип раннего романа, который складывается, как известно, из цепочки рассказов новеллистического типа, связанных единым героем *[Шкловский 1929: 91–124]*. Таким образом, появление типичного переводного романа сближается с независимым от нового жанра процессом энциклопедизации: среди всех перечисленных памятников Повесть о Савве Грудцыне считается *первым русским романом*; приближаются к этому жанру Повесть о рождении и похождениях царя Соломона и Гистория о

кавалере Александре. Остальные упомянутые сочинения еще сохраняют старую жанровую ориентацию (повесть и учительное сочинение – «беседа»).

Несомненно, что появление переводного романа способствовало утверждению жанра в русской литературе, но вряд ли оно вызвало этот процесс. Развитие литературы шло естественным путем, а переводные памятники лишь активизировали его.

Особо надо сказать о роли романа в развитии литературы первой половины XVIII в. Массовое распространение в рукописных сборниках переводных текстов, чье изучение только-только начинается, свидетельствует об интересе читателя к новой литературе. О значении их для истории жанра в XVIII столетии много писала О.Л. Калашникова *[Калашникова 1988, 1989]*. В частности, в это время можно отметить и прямое подражание переводному роману. Так, в 1723–1724 гг. создается первый русский «псевдорыцарский» роман о Франциле Венециане *[Ancum 1985]*, получивший широчайшее распространение не только в рукописях, но и в лубочной книге.

Интересно, что русский роман начала XVIII в. также «маскируется» под переводной, как и историческая беллетристика. Действие здесь непременно происходит в дальних странах, герои носят «иностранные» имена. Как правило, нужен специальный анализ системы имен и реалий, для того чтобы установить происхождение того или иного памятника этого типа *[см.: Ромодановская 1994: 45–52]*. В целом же можно отметить, что русский роман формировался используя опыт развития древнерусской беллетристической повести и переводного романа, распространенного в рукописном виде, т. е. по тем же принципам, что и вся литература нового времени.

Помимо романа среди переводных памятников XVII в. особое место занимают обширные сборники повестей. Это **четвертый тип** переводов. Наибольшее значение среди них имеют три: Великое Зерцало, Римские Деяния и фацеции. Они известны в Западной Европе с XII–XIII вв. и имеют многочисленные разноязычные версии. На Руси были переведены с польского языка в очень близкое время: Великое Зерцало в 1675–1676 гг. – первый перевод, не позднее начала 1680-х – второй перевод; фацеции – в 1679 г.; Римские Деяния не позднее рубежа 1670–1680-х гг.

Они различны по своему характеру. Наибольшее распространение и популярность в будущем получило Великое Зерцало – сборник кратких нравоучительных рассказов, которые служили материалом примеров при составлении проповеди, что и имелось в виду при его создании. Эти рассказы и обозначаются обычно термином «exempla» («exemplum»), т. е. «примеры» («пример»). По типу своему они близки легендам пролога и



очень многочисленны: первый перевод включает от 700 до 800 рассказов, второй – более 250. Число рукописей сборника на Руси (XVII–XIX вв.) исчисляется сотнями, не говоря о многочисленных выписках из него.

Сборник фацеций, напротив, содержит новеллы развлекательного характера, анекдоты (лат. *facetiae* – шутки, остроты) и насчитывает 72–77 рассказов. Известно около 40 списков, в основном они переписывались в XVIII в.

Римские Деяния включают 38–40 повестей, гораздо больших по объему, чем два предыдущих сборника, и создававшихся на основе исторических преданий, житий святых, народных анекдотов, античных мифов, сказочных сюжетов. Спецификой этих рассказов («прикладов», от польского *przyklad* – пример) является их построение. По структуре, как правило, они двучастны: собственно рассказ и сопровождающий его «выклад», т. е. толкование, что сближает их с традиционной древнерусской притчей (в списках они иногда так и называются). В рукописях до нас дошло около 50 полных кодексов в разных редакциях, а также отдельные выборки.

Все эти сборники содержали сотни неизвестных ранее на Руси сюжетов, многие из которых (чаще всего через посредство фольклора или лубочной литературы) были использованы в классической русской литературе. Так, в Великом Зерцале находят источники таких произведений, как «Жил на свете рыцарь бедный…» А.С. Пушкина, «Конек-горбунок» П.П. Ершова (эпизод с китом, на котором поселились люди), басня И.А. Крылова «Откупщик и сапожник», «Скоморох Памфолон» и «Гора» Н.С. Лескова, «Влас» Н.А. Некрасова и др.

Обогащение литературы новыми сюжетами – важнейшая черта сборников прикладов (exempla), и не только на Руси. Так, Е.М. Мелетинский рассматривает Gesta Romanorum прежде всего как источник «сюжетного материала» для «новеллизации» литературы: «Это движение сопровождается отрывом от проповеди… усилением общеэтического пафоса по сравнению со специфически христианским… сближением с фольклорной традицией, нарративным усложнением... При этом остаются “ситуативность”, оценка не столько людей, сколько отдельных поступков, изображение людей как поля применения абстрактных моральных принципов. Живой процесс взаимодействия фольклорной традиции с развивающейся литературой “примеров”, в сочетании с некоторыми другими более или менее случайными источниками, дал жизнь светской новелле в литературе» *[Мелетинский 1990: 52, 60]*.

Восприятие русской литературой новых сюжетов из сборников exempla началось практически сразу после их перевода.

Одним из первых, по-видимому, воспользовался новым источником автор Повести о Савве Грудцыне. Проведенное О.Д. Журавель сопоставление Повести с Великим Зерцалом показало, что по крайней мере в пяти прикладах наблюдаются сюжетные и текстуальные совпадения с «Саввой Грудцыным». Исследовательница считает, что сходство этих двух памятников «носит не единичный, а систематический характер», и «опыт беллетризации, пришедший с Великим Зерцалом», послужил для автора Повести «своеобразной литературной школой» *[Журавель 1991: 53]*.

Наиболее важным среди воздействий Зерцала на Повесть о Савве Грудцыне, на мой взгляд, является использование мотива беса-слуги, основного в рассказе «Како враг диавол служа некоему честну человеку и како не терпит, идеже приносится молитва», иногда в рукописях называемого «О дияволе, купленном за слугу». Здесь нечистый служит «некоему честному воину», и весь рассказ распадается на три эпизода: спасение воина от разбойников, спасение его больной жены с помощью «львичьего молока» и пожертвование дьяволом заработанных денег на колокола к церкви. С «Саввой Грудцыным» можно сопоставить первый эпизод, очень схожий с выходом Саввы и беса из осажденного Смоленска: и в том, и в другом случае слуга переводит героя через реку, в которой никогда до того не было брода. Сближаются между собой даже речи преследователей (разбойников или поляков), которые сравнивают беглецов с бесами в человеческом облике.

Эпизод этот важен прежде всего потому, что здесь отношение к бесу значительно отличается от традиционного для Древней Руси взгляда на него лишь как на врага, всегда действующего во зло христианину. В Повести, как и (особенно) в легенде Великого Зерцала, слуга-дьявол сначала помогает своему подопечному – спасает от преследования, выручает в трудных ситуациях, лишь в конце Повести предъявляя свой страшный счет (а в легенде воин расплачивается с бесом деньгами, как с обычным слугой; таким образом, мотив потусторонней расплаты человека с дьяволом, характерный для сюжета о договоре с нечистой силой, здесь полностью отсутствует). Вся эта ситуация вполне соответствует отмеченному еще Ф.И. Буслаевым *новому* восприятию и изображению беса, которое, по его словам, «было осложнено у нас в XVII в. более свободным, легким и поэтичным чтением, переходившим с Запада на Русь в повестях Зерцала Великого, Звезды Пресветлой и других занимательных сборников» *[Буслаев 1881: 7]*.

Свободное отношение к бесу можно сопоставить с появляющимся тогда же и также под влиянием переводных текстов свободным отношением к магии, что ясно видно в Повести о купце Григории, созданной вскоре после перевода Римских Деяний на основе «Приклада о преступлении душевном и о ранах, уязвляющих души человеческия», иначе называемого «О чернокнижнике и рыцаревой жене». Сопоставление двух этих сочинений обнаруживает чрезвычайную близость их сюжетной схемы: в обоих рассказывается о неверной жене, которая уговаривает своего любовника-чародея извести ее мужа (рыцаря или купца), в обоих памятниках она изготовляет из воска портрет мужа и трижды стреляет по нему из лука. Героя, который в это время находится в Риме (рыцарь) или приближается к нему (купец Григорий), спасает некий «мистр» (в Прикладе) или мудрец (в Повести): он сажает его в «лазню»[2] (Приклад) или чан с водой (Повесть) и дает в руки зеркало, в котором тот видит все, что делается в доме жены. Скрываясь под водой в момент выстрела, герой собирает в гости всех родственников жены, рассказывает о ее злодеянии и в доказательство указывает на спрятанный труп. Преступница отведена к судье, который приговаривает ее к жестокой казни *[см.: Памятники литературы Древней Руси 1988: 95–97; 1989: 142–144]*.

Несмотря на сходство отдельных элементов этого сюжета с традиционными литературными мотивами и представлениями древнерусского человека (колдовство над портретом, стрела, поражающая стрелявшего), в целом сюжет явно новый для русского читателя: едва ли не впервые тема колдовства и доброй магии (действия мудреца-мистра) предстает *главным* сюжетообразующим моментом, подчиняющим себе все остальные стороны памятника. Внимание читателя захвачено соревнованием двух волшебников – злого («чародея») и доброго («мудреца»). При этом в Повести нет темы христианского обличения колдовских действий. Если до сих пор в древнерусской литературе и возникала тема колдовства и волхвования, так только в плане обличения и разоблачения «незаконных чудес» – достаточно вспомнить Прение Петра с Симоном волхвом, разоблачение волхвов Яном Вышатичем в Повести временных лет и т. п., где сверхъестественная сила кудесника объясняется лишь его союзом с бесами и помощью нечистого. В Повести о купце Григории вслед за Римскими Деяниями впервые появляется кудесник-мистр как положительный образ, при этом он не священник – нет никаких примет, свидетельствующих о его принадлежности к духовному званию, как нет и прямых обличений его антипода – чародея-любовника. Таким образом, русская повесть впервые оказывается свободна

[5] От польского *laznia* – баня.

от обязательной средневековой оценки волшебства; здесь сказываются те же свобода и легкость в отношении к однозначной прежде теме, что и в восприятии образа беса, о чем говорилось выше. По-видимому, оба эти явления одного плана и связаны с новыми качествами литературы XVII в. – ее обмирщением, освобождением от чисто церковных оценок и подчинения.

Свободное отношение к нечистой силе и магии сочетается со свободным отношением к Священному писанию, которое также делается источником литературных произведений, притом новации эти связаны прежде всего с носителями западной культуры. Уже говорилось о драматургии XVII в. – почти все ее сюжеты заимствованы из Ветхого Завета, отношение к которому, скорее всего, и ранее было относительно свободным: помимо изначальных переработок их в Палее и Хронографах в древнерусской литературе с XV в. были распространены разнообразные (не только апокрифы, но и беллетристические) повести о Соломоне, а в 1630-е гг. появляется Повесть о царе Газие, источником которой послужили главы VI–VII из 4-й книги Царств.

Однако эти старые обработки затрагивали лишь исторические книги Ветхого Завета, теперь же ситуация в корне меняется. С развитием философии и поэтики барокко в русской литературе появляется идея равенства поэта Создателю *[см.: Панченко 1973: 173–184]*. По-видимому, именно с ней связано более свободное отношение к текстам Евангелия. Характерно, что именно крупнейшему на Руси представителю барочной школы Симеону Полоцкому принадлежит и первый опыт переложения евангельской притчи для сцены – «Комидия притчи о блудном сыне». Он же, как уже говорилось, переложил и другой текст Писания, считавшийся неприкосновенным, создав «Псалтырь рифмотворную». Именно с этого времени стало возможным в художественных целях обращаться к любым текстам Писания, что особенно сказалось впоследствии в литературе XX в.

Но значение переводных сборников – не только в обогащении сюжетного запаса. Они приносят в русскую литературу *новый тип сборника*. Его характер наиболее ясно прослеживается в тех случаях, когда нравоучительные повести из Римских Деяний начинают входить в сборники фацеций, где подвергаются специальной обработке: меняются их заглавия, они лишаются морализации и, следовательно, символического смысла образов и событий *[Malek 1988: 174]*. По мысли Э. Малэк, «забота анонимного редактора о единстве сборника проявилась в стремлении придать всем текстам *формы фацеции* (курсив мой. – *Е.Р.*)» *[Там же: 173]*.

Сборники, как известно, – основной тип книги Древней Руси, но до этого времени они носили другой характер: были связаны



прежде всего с историей (летописи, хроники), с церковной службой (минеи, прологи) и поучением (Изборник, Измарагд, Златая цепь и т. п.). Беллетристического сборника Древняя Русь не знала. Фацеции и представляют собой первый (или один из первых) образцов сборника беллетристического типа. Сам характер новеллистического повествования, анекдота не позволяет воспринимать тексты фацеций как исторические сведения или поучение.

Появление беллетристического сборника, основанного на переводных образцах, окончательно утверждает ведущую роль чистой беллетристики в формировании русской литературы нового типа, полностью развившейся позднее, в XVIII–XIX вв.

## ЛИТЕРАТУРА


*Ancut T.H.* Повесть о Франселе Венециане – памятник русской литературы первой трети XVIII в.: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1985.

*Буслаев Ф.И.* Бес. К истории московских нравов XVII века. СПб., 1881.

*Еремин И.П.* Симеон Полоцкий – поэт и драматург // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.; Л., 1953.

*Журавель О.Д.* К вопросу о влиянии «Великого Зерцала» на русскую литературу переходного периода // Изв. СО АН СССР. История, философия и филология. Новосибирск, 1991. Вып. 3.

*Журавель О.Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза. СПб., 1995.

*Калашникова О.Л.* Жанровые разновидности русского романа 1760–70-х годов. Днепропетровск, 1988.

*Калашникова О.Л.* Русская повесть первой половины XVIII в. Днепропетровск, 1989.

*Лихачев Д.С.* Основные направления в беллетристике XVII в. Гл. V // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970.

*Мазон А.* «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Грегори // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14.

*Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.

*Николаев С.И.* Польская поэзия в русских переводах. Вторая половина XVII – первая треть XVIII века. Л., 1989.

*Новицкая М.Ю., Ромодановская Е.К.* Об источниках и структуре Повести о королевиче Валтасаре // История русской духовной культуры в рукописном наследии XVI–XX вв. Новосибирск, 1998.

Очерки истории СССР. Период феодализма. XVII в. М., 1955.

Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988. (Повесть о купце Григории).

Памятники литературы Древней Руси. Кн. 2. М., 1989. (Римские Деяния).

*Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Первые пьесы русского театра. М., 1972.

*Петров В.Т.* Взаимодействие традиций в младописьменных литературах. Новосибирск, 1986.

*Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994.

Русские повести первой трети XVIII века / Исследование и подготовка текстов Г.Н. Моисеевой. М.; Л., 1965.

*Сокторов А.Б.* Становление художественной литературы Бурятии дооктябрьского периода. Улан-Удэ, 1976.

*Сперанский М.Н.* Эволюция русской повести в XVII веке // ТОДРЛ. Л., 1934. Т. 1.

*Титова Л.В.* «Беседа отца с сыном о женской злобе»: Исследование и публикация текстов. Новосибирск, 1987.

*Титова Л.В.* Неизданная редакция «Повести о рождении и похождениях царя Соломона» // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 33.

*Шкловский В.* Как сделан «Дон Кихот» // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.

*Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.

*Malek E.* Narracje staropolskie w Rosji XVII i XVIII wieku. Lodz, 1988.

# Глава 2

# КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В СИСТЕМЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРИОД СМЕНЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ

## 2.1. «Читалагайские оды» Г.Р. Державина
## *(Е.Е. Приказчикова)*

Издатель полного собрания сочинений Г.Р. Державина Я.К. Грот писал в XIX в.: «Читалагайские оды мало кому известны, да и то большей частью только по имени» *[Грот 1859: 481]*. И несмотря на то, что «Читалагайские оды составляют любопытный материал для изучения истории литературного развития Державина» *[Там же: 488]*, за последние полтора столетия ситуация изменилась мало. Первое издание од в виде небольшой 38-страничной книжки было осуществлено Г. Державиным в начале 1776 г. Этот факт был установлен Я. К. Гротом по «Петербургским ведомостям», так как сам поэт в «Объяснениях» к оде «Вельможа» называл в качестве года выхода «Читалагайских од» 1777 год.

Полное название сборника – «Оды переведенные и сочиненные при горе Читалагай 1774 года». На заглавном листе не было означено ни имени автора, ни когда и где оды были напечатаны. Я.К. Грот прокомментировал это решение Г. Державина так: «не решился выставить своего имени… так мало он ослеплен был на счет их достоинства» *[Там же: 489]*.

Тем не менее «Читалагайские оды» – единственное из произведений Державина, написанных до 1778 г., кроме оды «На всерадостное бракосочетание их императорских высочеств, сочиненной потомком Атиллы, жителем реки Ра» (1773), которое было напечатано по желанию поэта.

Необычное название сборника связано со следующими обстоятельствами. Читалагай – гора, находящаяся близ немецкой колонии Шафгаузен под Саратовым. Об этом написал сам поэт, давая «объяснения» к одной из самых удачных читалагайских од – «На смерть Бибикова», которую впоследствии включил в собрание своих сочинения. Я.К. Грот предложил следующее толкование этимологии значения: «“Читалагай” состоит из двух татарских слов: “чи” есть название степной травы, в роде камыша… а “талагай” значит – голова, верхушка» *[Там же: 482]*.

В колонии Шафгаузен Г. Державин останавливался два раза во время военных действий, связанных с подавлением восстания Пугачева. Это происходило весной 1774 и весной 1775 гг. Еще

П.И. Бартенев в примечаниях к «Запискам» Г. Державина установил, что большая часть од была написана в 1775 г. во время второго пребывания поэта в Читалагае. Он писал: «Вероятно, в это именно время написана большая часть читалагайских од. Державин, относя их вообще ко времени пугачевщины, мог потом неверно пометить их 1774 годом» *[Бартенев 1859: 104]*.

С этой точкой зрения П.И. Бартенева соглашались и позднейшие исследователи сборника, например Я.К. Грот и Н.Ю. Алексеева[1].

Время написания од совпало с трудным периодом в жизни поэта, когда он в качестве офицера по особым поручениям принимал активное участие в подавлении восстания Пугачева. Тем не менее после поимки Пугачева Г. Державину пришлось прилагать неимоверные усилия для того, чтобы добиться справедливости у «сильных мира сего» и получить заслуженное им вознаграждение. В «Записках» поэт не скрывал, что несправедливое забвение «наипаче поразило честолюбивую его душу, когда представлял он себе, что давно ли вверено ему было толь важное поручение, в котором мог он двигать чрез свои сообщения корпусами генералов, брать деньги в городах, сколько хотел, посылать лазутчиков, казнить смертью, воспрепятствовал злодеям пробраться по Иргизу во внутренние, не огражденные никем провинции и защитил, так сказать, своим одним лицом от расхищения киргизцами все иностранные колонии, на луговой стороне Волги лежащие; чем совокупно спас паки и империю, и славу государыни императрицы» *[Державин 2000: 72–73]*.

С большим трудом через фаворита императрицы Екатерины II Г. Потемкина, который был подполковником Преображенского полка, где служил Г. Державин, поэту удалось в конце концов получить награду. Однако совсем не ту, которую он желал. Вместо обещанного ему чина полковника в 1777 г. Г. Державин был пожалован, наконец, в бомбардирские поручики, что равнялось чину капитан-поручика. При окончательном же решении его вопроса Г. Державину был пожалован чин коллежского советника, т. е. он был переведен из военной службы в статскую, к которой вовсе не стремился.

[1] Так, Я. Грот, ссылаясь на фразу «Россия празднует жену» отмечал, что ода «На великость» написана, вероятно, в мае–июне 1775 г. – незадолго до празднования в Москве Кучук-Кайнарджарского мира. Ода «На знатность», скорее всего, написана уже после заключения Кучук-Кайнарджарского мира. Об этом говорит похвала П. Румянцеву – когда «Восток спокоен / И Север стал его рукой». «Спокойный Восток» – Восток после прекращения военных действий и заключения мира. Н.Ю. Алексеева также делает вывод, что работа над одами велась во время двух пребываний Державина в Читалагае. Она пишет: «Весной 1774 г. (Державин находился там с апреля по июнь) с большой долей уверенности можно датировать две оригинальные оды сборника “на случай”. Одна из них – “На смерть генерал-аншефа Бибикова” (А.И. Бибиков умер 9 апреля 1774 г., Державин узнал об этом 2 мая), другая – “На день рождения ее величества”. Содержание последней оды указывает на то, что она была написана в разгар пугачевской войны и до заключения Кучук-Кайнарджийского мира (10 июля), т. е. тоже в 1774 г.» *[Алексеева 1993: 77]*.



В подобных печальных обстоятельствах и создавались «Читалагайские оды». Сборник состоит из восьми произведений, из которых четыре являются *переводными*, прозаическими, а четыре другие – *оригинальными*, т. е. сочиненными самим поэтом. К первой группе относятся оды «На ласкательство», «Ода на порицание», «Ода на постоянство», «Ода к Мовтерпию», ко второй – «Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», «Ода на день рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года». Если же обратиться к общей композиции «Читалагайских од», то, по мнению Я.К. Грота, порядок расположения од в сборнике, где переводные предшествуют оригинальным, сделан с расчетом, «чтобы более замечательное, оригинальное приберечь к заключению, как бы на закуску» *[Грот 1859: 487]*.

Появлению сборника «Читалагайские оды», безусловно, поспособствовал тот факт, что весну и начало лета 1775 г. Г. Державин, по его словам, провел «в колониях (Екатеринштат, Шафгаузен. – *Е.П.*) праздно» *[Державин 1871: 521]*. Именно в это время поэт познакомился с немецкой книгой «Vermischte Gedichte» («Беспечный философ»), которая, в свою очередь, была прозаическим переводом «Poesies diverses du philosophe de Sans-Souci». В 1775 г. Г. Державин еще не знал, что автором книги «Беспечный философ» был прусский король Фридрих Великий. Однако в своей автобиографии «Нечто о Державине», созданной уже в начале XIX в., поэт напишет: «…под неизвестным только именем напечатаны особыми тетрадками: в 1777 году Читалагайские оды, где большая часть переводные короля прусского Фридриха 2-го из книги его так называемой “Беспечной философ”» *[Державин 1972: 84]*. Из исследователей на это обстоятельство обратили внимание вначале Н.Ф. Остолопов *[1822: 13]*, а потом Я.К. Грот, который «при … чтении переводных од удостоверился, что Державин переводил с немецкого» *[Алексеева 1993: 79]*, а не с французского[2].

Как известно, в поэтический сборник короля Фридриха Великого «Vermischte Gedichte» входило 11 од. Композиционно они

[2] Один из экземпляров немецкого перевода обнаружил на казанском рынке Н.Н. Булич.

делились на три группы: оды нравоучительные, вроде «An die Verleumdund» («На клевету», 1760), оды «на случай», связанные главным образом с Семилетней войной и Берлинским двором, вроде «Der Krieg von 1747» («Война 1747 года»), оды, адресованные известным лицам из окружения короля Фридриха, вроде «An Maupertuis» («К Мовпертию», известному ученому XVIII в.).

Из 11 фридриховых од Г. Державин перевел лишь четыре (по счету немецкой книги – 1, 3, 4, 9). При этом еще Н.Ю. Алексеева заметила, что Г. Державин совершает целенаправленный отбор переведенных од. Он обходит вниманием оды второй группы как неактуальные для русского читателя, зато переводит все три оды из первой группы, которые можно назвать одами «нравоучительными». Из третьей группы переводится ода «К Мовтерпию» *[Там же: 81–82]*.

Все отобранные для перевода оды Фридриха в какой-то мере были для русского поэта автобиографическими, поскольку перекликались с перипетиями его собственной судьбы. Например, по мнению Я.К. Грота, «с… мыслью о претерпеваемой им несправедливости перевел он, по-видимому… оду “На постоянство” (la fermete), которой основная идея ясно выражается в последних словах ее: “постоянною душою только надлежит сносить свирепость несчастья, которое никак переменить не можно”» *[Грот 1859: 487]*.

В переводных одах Г. Державина в качестве интересующих автора тем выступают четыре, названия которых вынесены им в заглавия произведений. Это *ласкательство* (лесть), *порицание* (клевета), *постоянство* (мужественная стойкость перед лицом судьбы) и *жизнь есть сон* («Ода к Мовтерпию»). Все четыре заявленные темы значимы не только для творчества Г. Державина, но и в целом для русской литературы XVIII в.

Тема лести и клеветы была теснейшим образом связана с проблемами государственной власти и образом правителя, который, с одной стороны, должен был быть нечувствителен к презренной лести, а с другой, быть готовым к злобным наветам, которые преследуют великих людей. Так, ласкательство, «приседя непрестанно при подножиях трона, фимиамом тщеты окружает оный и упоевает им мужей и царей великих» *[Державин 1866: 275]*. Для ласкательства нет злодеев, так как «ежели бы Картуша украсила корона, или Катилина был на престоле», то и они «имели б… своих ласкателей» *[Там же: 276]*. Перед властью ласкательства не смог устоять даже Александр Македонский, и автор отказывается узнавать «гордого разорителя Вавилона на его престоле, когда он велел себя нарещи сыном божиим» *[Там же: 277]*. Данная тема неизменно присутствовала впоследствии не только в творчестве Г. Державина (ода «Вельможа»), но и у других писателей второй половины XVIII в., например у Д. Фонвизина (повесть «Каллисфен»), А. Радищева («Спасская полесть»). С необходимостью «лести» высокопоставленным лицам (императрице и фаворитам) не один раз в его карьере государственного человека приходилось сталкиваться самому Г. Державину, равно как и сносить клевету. Однако в «Читалагайских одах», признавая тот факт, что клевета «единственная душа придворных» *[Там же: 279]*, Г. Державин утешался мыслью, что «ржа» этой клеветы «обыкновенно пристает более к именам славою великим» *[Там же: 274, 279]*, и «великие только люди суть твоя жертва» *[Там же: 280]*. При известном честолюбии поэта это было весьма утешительным фактом.

«Постоянство», или мужественная стойкость перед лицом судьбы, по мнению Г. Державина, всегда было отличительной чертой истинных героев и вельмож-патриотов. В оде поэт выстраивает представительный исторический ряд, в который включает Галилея, короля Карла, Горация, Регула. Впоследствии в одическом творчестве Г. Державина символом такого «постоянства» неизменно будет выступать граф П. Румянцев-Задунайский, русский Камилл. Мужественная стойкость перед лицом судьбы будет отличать и самого поэта, который, по его словам, всегда умел «змеей пред троном не сгибаться, стоять… и правду говорить».

Наконец, в «Оде к Мовтерпию» идея преходящей славы перед лицом вечности и неизбежной смерти составляла один из важнейших мотивов русского поэтического горацианства: достаточно вспомнить «Обуховку» В. Капниста. Не случайно эта тема прозвучала и в последнем стихотворении Г. Державина, написанном перед смертью, – «Река времен…».

В группе оригинальных од традиционно наибольшее внимание исследователей приковано к двум самым знаменитым из них – оде «На великость» и оде «На знатность»[3]. Биограф Г. Державина В.Ф. Ходасевич увидел в создании именно этих двух од решающий момент восхождения Державина на поэтический Олимп: «Эти две оды – первые тяжкие камни, которые в жару вдохновения и в трудовом поте, надрываясь, вскатил он на темя Читалагая – для своего памятника. То срываясь и падая, то достигая совершеннейшей точности, то дико косноязычествуя, Державин карабкается на Парнас» *[Ходасевич 1988: 102]*.

Эти оды Г. Державина, написанные классическим четырехстопным ямбом, по мнению Н.Ю. Алексеевой, также были

[3] Примечательно, что именно эти две оды из восьми читалагайских удостоились переиздания в XX в.: «На Великость» (*Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1985), «На знатность» (*Державин Г.Р.* Оды. М., 1977).

связаны по тематике и проблематике с одами Фридриха. Сам Фридрих ориентировался на французские образцы одического творчества, в частности на знаменитую оду Ж.-Б. Руссо «A la Fortune», написанную еще в 1712 г. Как известно, Ж.-Б. Руссо был одним из создателей нового типа оды во французской поэзии, он «отрицал в построении оды какое бы то ни было рационалистическое начало, утверждая при этом, что "лирический энтузиазм" должен в оде господствовать над разумом» *[Grubbs 1941: 83]*. Взяв за основу торжественную оду, но «усилив присущую ей энергию и лирическое напряжение, очистив от отступлений и описательности, Руссо превратил ее в страстный монолог» *[Алексеева 1993: 83]*. В результате тема «фортуны», привычная для морализаторской, нравоучительной оды, в «новой» оде зазвучала неузнаваемо – «гражданско страстно, философски трагично» *[Там же: 84]*. В то же время ода Ж.-Б. Руссо была насыщена историческими примерами: апелляцией к героям древности и нового времени. Эти черты можно заметить в одах и Фридриха, и Г. Державина.

Однако у Г. Державина могли быть и русские источники «Читалагайских од». Так, Н.Ю. Алексеева исходит из предположения, что поэт «конечно, знал и, вероятно, на память прославленный русский перевод оды "A la Fortune" Ломоносова» *[Там же: 87]*. В качестве подтверждения этого обстоятельства исследовательница обращает внимание и на общую проблематику оды Руссо–Ломоносова, и на тему обличения тиранства, которой не было в оде Фридриха, и на используемое Г. Державиным вслед за М. Ломоносовым противопоставление Александра Македонского и Сократа, а также на саму интонационную близость оды Г. Державина к переводу М. Ломоносова.

Тем не менее Н.Ю. Алексеева подчеркивает и глубокую оригинальность оды Г. Державина «На великость» с ее опорой на такие категории, как стойкость (постоянство), величие души и изменчивость судьбы, которые в трактовке XVIII в. были неразрывно связаны между собой. По мнению исследовательницы, оригинальность Г. Державина проявляется в осмыслении этих категорий, которые он наполняет своим пониманием, опираясь в этом на русскую национальную традицию: «Эсхатологический хаос Фридриха, ясный и несколько плоский рационализм Руссо уступают место глубоко христианскому мировоззрению. В оде "На великость" Г. Державин впервые пытается свести воедино категории разных систем: античной (в данном случае – судьбы) и христианской – задача, которую он будет решать на протяжении всей жизни» *[Там же: 86]*. Д.В. Ларкович, соглашаясь с мнением Н.Ю. Алексеевой, подчеркивает, что Г. Державин «не только вносит в осмысление данной проблемы черты национального



религиозного мироощущения, о чем упоминает Н.Ю. Алексеева, но и вводит в поэтический текст элементы современных жизненных реалий, что существенно корректирует его содержание <…> в этом смысле победа русского оружия в войне с Турцией и успешное подавление бунта под предводительством Пугачева рассматриваются Державиным как явления одного порядка – как условия высшего испытания на "великость" и, одновременно, факт искупления гнева Божия» *[Ларкович 2007: 174]*.

Одой «На знатность», по мнению Н.Ю. Алексеевой, «Державин сделал следующий шаг, создав произведение самостоятельное и самобытное» *[Алексеева 1993: 87]*. Это происходит потому, что «тема социальной несправедливости и мнимой ценности знатности как таковой, конечно, не имеет никаких источников в одах Фридриха, а основывается на русской традиции в сатирической литературе» *[Там же]*.

На наш взгляд, «новаторство» оригинальных «Читалагайских од» во многом определяется тем, что в них Г. Державин передает впечатления, которые сложились у него во время подавления Пугачевского восстания. И в самом деле, «уральская тема» присутствует в той или иной степени во всех четырех одах этой группы.

Как известно, Г. Державин не один раз обращался к созданию образа идеального вельможи, основные качества которого прекрасно переданы в оде «Вельможа»: «Вельможу должны составлять / Ум здравый, сердце просвещенно; / Собой пример он должен дать, / Что звание его священно <…> / Вся жизнь его, слова, деянья / Должны быть, – польза, слава, честь» *[Державин 1957: 213]*. В качестве такого идеального вельможи в зрелом творчестве Г.Р. Державина часто выступал граф П. Румянцев-Задунайский («Вельможа», «Водопад»), которого поэт противопоставлял образу Г. Потемкина.

Однако в «Читалагайских одах» идеальным вельможей выступает А.И. Бибиков, характеризуя которого поэт пишет: «Он был искусный вождь на бранях, / Совета муж, любитель муз, / Отечества ревнитель твердый, / Блюститель веры, правды друг» *[Там же: 40]*. Г. Державин высоко ценил в А.И. Бибикове способность угадывать и справедливо оценивать качества своих подчиненных, а в случае с самим поэтом – смелость, решительность и предприимчивость честолюбивого офицера Г. Державина.

Например, А. И. Бибиков дает ему опасное поручение, сопряженное с риском для жизни: отправляет в Симбирск в целях координации действий правительственных войск. Г. Державин специально отмечает в «Записках», что, давая ему это поручение, А.И. Бибиков «смотрел (Державину – *Е.П.*) пристально в глаза, может быть, хотел проникнуть, таков ли он рьян на деле,

как на словах. Державин, сие приметя… нашелся и отвечал: “Готов”» *[Державин 2000: 20]*. Таким образом, с А.И. Бибиковым Г. Державин связывал свои представления о вельможе-покровителе, помогающем мемуаристу реализовать свои честолюбивые стремления, свои амбиции.

Поэтому едва ли следует сомневаться в искренности поэта, когда в оде «На смерть…» он пишет: «Едва успел тебя познати, / Уже лишился роком лютым! / Погиб с печали разум мой. / Когда твои доброты вспомню, / Сердечны разверзаю раны / И вновь терплю твою я смерть» *[Державин 1866: 298]*. Сам поэт в оде объяснял причину своего обращения к «белому стиху» следующим образом: «Не показать мое искусство, / Я здесь теперь пишу стихи, / И рифм в печальном слоге нет здесь; / Но вздох, но знак, но чувство лишь» *[Там же: 299]*.

А.И. Бибиков в изображении Г. Державина – герой, который никогда не был любимцем переменчивой Фортуны. Для поэта это был очень важный момент, так как именно бестрепетность перед лицом изменчивой Фортуны являлась основным критерием благородной души, подобной душе римского полководца Регула. Именно поэтому из двух великих римских поэтов, Овидия и Горация, Г. Державин в оде «На постоянство» отдает предпочтение Горацию, сказавшему «счастье мое со мною», перед Овидием, который был «боязлив и даже в самой бедности ползающий льстец своего тирана … не имеет ничего мужественного в своем сердце» *[Там же: 287]*.

Главная заслуга А.И. Бибикова перед Отечеством, в представлении поэта, – в подавлении восстания Пугачева, когда вельможа-полководец, прославивший свое имя за рубежами России, стал «своих спаситель стран» *[Там же: 299]*. После смерти А.И. Бибикова «Расстроилось победы дело, / Сильнее разлилася язва, / Скрепился в зверстве Пугачев» *[Там же: 300]*. И, как часто бывает в России, только после смерти героя «позналась» его цена «рыданием сограждан, / Успехом хищников российских» *[Там же: 308]*. В «Оде на день рождения ее величества…» тема Пугачева и Пугачевского восстания, разумеется, не является основной, но также присутствует. Автор пишет свою оду императрице Екатерине II в период Пугачевского восстания и мечтает о времени, когда «Не будут жатвы поплененны, / Не будут села попалены, / Не прольет Пугачев кровей» *[Там же: 309]*. Именно это время ассоциируется у него с наступлением «золотого века» России. Но для того, чтобы это время настало, важно было осознать необходимость перемен, прежде всего в нравственном образе самого правителя великой империи. Можно сказать, что именно на Южном Урале в 1774–1775 гг. Державин впервые задумывается о необходимости новых критериев оценки идеального правителя, где на смену величию и добродетели должны прийти милосердие и поэзия «частной честной жизни». «Будь на троне человек!» *[Державин 1957: 89]* – напишет Г. Державин в оде «На рождение в Севере порфирородного отрока». Через несколько лет появится «Фелица» и лишь через полстолетия – пушкинский «Памятник» с его призывом «милости к падшим».



В оде на день рождения Екатерины II 1774 г. для преодоления ситуации, когда на сем свете живут только «рабы, тираны» «друг друга варварством попраны», поэт предлагает императрице: «Так ты всем матерь равна буди. / Враги, монархиня, те ж люди: / Ударь еще и разжени, / Но с тем, чтоб милость к ним пролитии» *[Державин 1866: 308]*. Не случайно именно этим произведением Г. Державин заканчивает сборник своих «Читалагайских од».

Оды «На великость» и «На знатность» привлекают внимание критиков и читателей не только появлением в них «уральской пугачевской» темы, но и безусловными художественными достоинствами. Так, Я.К. Грот подчеркивал, что уже в «Читалагайских одах» «встречаются известные державинские гиперболы, которые подали Гоголю повод сказать: “недоумевает ум решить, откуда взялся в нем этот гиперболический размах его речи”» *[Грот 1859: 492]*. Достаточно вспомнить пример из 6 строфы оды «На великость», где Геркулес «Шагами потрясает ад». В оде «На день рождения ее величества» так говорится о солнце, которое «стыдится сияния Екатерининой славы» (5 строфа): «Трясет горящими кудрями / И жарких бьет коней вожжами».

В оде «На великость» отчетливо проявляет себя философия неостоицизма с его обязательным античным рядом героев, чьи имена и образы должны стать примером как для правителей, так и для народов. Среди этих героев появляются великий Алкид (Геракл) и «божественный Сократ», щедрый и милосердный римский император Тит и философ стоик Епиктет (Эпиктет), мужественный римский полководец Регул и «Востока царь» Александр Македонский.

Обратившись к образу императрицы Екатерины II, Г. Державин видит ее величие в том, что она сумела одержать победу как над Магометом, которому «стерла гордый рог», так и над «свирепым бунтом», свидетелем которого оказался на Южном Урале автор оды. При этом сам Пугачевский бунт трактуется поэтом как проявление божественного гнева, и лишь Екатерина II «Была покров нам в лютой части, / Как был на нас / Сам в гневе Бог» *[Державин 1866: 294]*. Сам же Пугачев в оде получает аллегорическое имя «Змия», которое в русской литературе XVIII в. часто было символом вражды и предательства, что предполагало реализацию как библейского (змей-искуситель), так и античного

мифологического кодов. Например, еще в школьной драме начала XVIII в. «Божие уничижителей гордых уничижение» изменник Мазепа представал в образе гидры (водной змеи). Во всех случаях «змея является символом не отдельного греха, но самого принципа зла, присущего всему существующему в мире» *[Кэрлот 1994: 211]*. Турция же, победа над которой торжественно отмечалась в 1774 г. в момент заключения Кучук-Кайнарджарского мира, по традиции приобретает образ Луны (аналогия с полумесяцем – политическим и религиозным символом Блистательной Порты). Заслуга императрицы в том, что она «свергла Змия и Луну» *[Державин 1866: 294]*. Таким образом, победа над Пугачевым приравнивается Г. Державиным к самым блестящим внешнеполитическим победам Российской империи.

Еще более интересна в плане раскрытия темы Пугачевского бунта ода «На знатность», любопытный анализ которой был предложен Д.В. Ларковичем, уделившим большое внимание разработке Г. Державиным образа Е. Пугачева. Как известно, образ Пугачева в оде сближается с образом римского политического деятеля Катилины, «прославившегося» в истории благодаря заговору, нашедшему отражение как в истории Саллюстия, так и в речах Цицерона. Реальный Катилина никогда не был царем, ему не удалось стать даже римским консулом, но Г. Державин отождествляет его с царем, «невинных утеснителем» *[Там же: 296]*. Однако Д.В. Ларкович справедливо пишет, что, по мнению Г.Р. Державина, «любая насильственная претензия на власть является неоправданной, так как влечет за собой хаос и нарушение мирового порядка, а ее субъекты независимо от ситуативных обстоятельств воспринимаются как персонификации единой деструктивной сущности» *[Ларкович 2007: 175]*. Исследователь отмечает еще одну любопытную деталь, связанную с разработкой образа Пугачева в «Читалагайских одах»: «…в двух более ранних по времени написания “читалагайских” одах (“Оде на день восшествия ее величества… 1774 года” и “Оде на смерть генерал-аншефа Бибикова”) вербальное обозначение образа Пугачева представлено в форме непосредственного, стилистически нейтрального фамильного антропонима “Пугачев”; а в одах 1775 г. … Державин использует в одном случае экспрессивно ангажированную именную форму “Емелька” и дважды – антропонимизированный апеллятив “змей” / “змий”, тем самым как бы вообще табуируя именное обозначение фигуры предводителя мятежников. Это дает основание предположить, что за год, отделяющий две группы од и отмеченный расширением круга личных впечатлений о характере происходящих событий, поэт пережил определенную эволюцию представлений о масштабе личности Пугачева как фигуре исторического плана и последствиях



его деятельности. И если в одах 1774 г. Пугачев выступает лишь как частное проявление злодейских поступков и намерений (“*Скрепился в зверстве Пугачев…*”… “*Не прольет Пугачев кровей…*”…), то в одах 1775 г. его масштаб вырастает до уровня предельного обобщения сил мирового зла, выраженного в форме мифориторической фигуры “Змей”, борьба с которым приобретает характер Божественного предназначения» *[Там же: 175]*. Можно добавить к этому, что в одах «На великость» и «На знатность», не связанных с конкретными событиями истории России (смерть Бибикова, день рождения императрицы), поэт мог в большей степени позволить себе философские и религиозные обобщения, а «змий» в мифологическом контексте практически любой культуры традиционно отождествлялся со злом.

Интересно сравнить эту оду Г. Державина со «Стансами граду Синбирску на Пугачева» А. Сумарокова, написанными примерно в это же время (1774) между захватом Пугачева в плен и его казнью. У А. Сумарокова также делается попытка соотнести исторический образ Емельяна Пугачева, который был «новый Разин» *[Сумароков 1957: 179]*, с его символическим воплощением как носителя мирового зла. В этом ряду Пугачев сравнивается с существами, имеющими дракономорфную форму (от греч. *drakwn* – змей), но эти существа не несут в себе библейской символики мирового зла и появляются не как «антропонимизированный апеллятив» (термин Д.В. Ларковича), но как зооморфные воплощения разбойной и варварской сущности Пугачева. Так, в одном случае А. Сумароков сравнивает Пугачева-варвара с бешеным псом, который «что встретит, то грызет» *[Там же: 177]*, и драконом, который «шипя, ползет» «на луг из блатистого дола» *[Там же: 177]*. В другом случае отмечается, что «сравняться он хотел со баснословной гидрой, – Явился крокодил» *[Там же: 178]*. Что касается культурно-мифологических омонимов Пугачева, то у А. Сумарокова он сравнивается и с «дерзостным» Икаром, и с царем Иродом, и со «свирепым» Атридом. Уже одно это обстоятельство свидетельствует о том, насколько отчетливее и яснее представлял Г. Державин опасности для империи, связанные с Пугачевским бунтом.

У самого Г. Державина в переводных «Читалагайских одах», например в «Оде на ласкательство» и «Оде на порицание» в качестве зооморфных олицетворений порока неизменно выступают змеи. Так, «ласкательство» (лесть) рассматривается как «клубящаяся змея, лежащая сокровенно во злаке», которая «ползет, дабы напасть», но «придклоняет кичливую главу свою пред безопасным Африканцем» *[Державин 1866: 275]*. Порицание (клевета) – «ядовитая гидра», «которой угрызение змеино жалит для общего добра рожденного принца» *[Там же: 282]*.

Итак, в процессе написания од Г. Державин шел от конкретного факта (пугачевское восстание) к его религиозно-этическому обобщению. В композиционном же строении сборника переводы фридриховых од, философия и религиозный контекст которых совершенно не связаны с реалиями русской жизни, сменяются безусловно «русскими» по своей проблематике одами «На великость» и «На знатность», которые, в свою очередь, предваряют появление «од на случай» 1774 г. При этом последней одой сборника оказывается посвященная Екатерине II, в которой наступление «золотого века» России напрямую связывается с милосердием правителя. Таким образом, можно проследить путь развития авторской мысли от общей просветительской философии и библейской мифологии к «правде голого факта», навеянной реалиями Пугачевского восстания. Не случайно, участвуя в подавлении этого бунта, Г.Р. Державин со временем все чаще обращал внимание своих непосредственных начальников на бедственное положение народов, населяющих Южный Урал. Достаточно вспомнить его письмо казанскому губернатору Я.Л. фон Бранту от 4 июля 1774 г.: «Надобно остановить грабительство, или, чтоб сказать яснее, беспрестанное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей… Сколько я мог приметить, это лихоимство производит в жителях наиболее ропота, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их» *[Державин 1869: 110–111]*. Хотя всего полгода назад в донесении А.И. Бибикову из Самары (от 5 января 1774 г.) Г.Р. Державин уверял: «Здесь… наказывать… плетьми в толь грубом и развращенном изменою народе, обольщенном обещаниями и устрашенном казнями, кажется мало, дабы прочих привесть на раскаяние, ибо по публикации милосердного всемилостивейшей Государыни манифеста, нет еще здесь ни единого, кто бы пришел и принес свою повинность» *[Там же: 5]*.

Поэтому критический пафос оды «На знатность» стал, по мнению Я.К. Грота, причиной того, что именно она «послужила основанием знаменитой оды “Вельможа”, окончательно написанной Державиным через 20 лет позже (в 1794)» *[Грот 1859: 192–193]*.

В целом можно признать справедливость мнения Н.Ю. Алексеевой, что именно в одах «На великость» и «На знатность», написанных четырехстопным ямбом и восьмистишной строкой, можно увидеть предвосхищение особенностей так называемой державинской «новой оды». Исследовательница пишет: «Он как бы взрывает изнутри форму торжественной оды, новым лирическим напряжением изменяя ее до неузнаваемости. <…> В “жару души” в единое целое переплавляются темы торжественных и философских од, элегий, сатир. Это смешение жанров в рамках одной оды станет одной из принципиальных заслуг Державина перед русской поэзией» *[Алексеева 1993: 89]*.



Интересна оценка од со стороны современников Г. Державина. Так, И.И. Дмитриев, поэт и мемуарист, находил в «Читалагайских одах» «при некоторых недостатках … замашку врожденного таланта и главное свойство его: благородную смелость, строгие правила и резкость в выражениях» *[Дмитриев 1893, II: 53]*. Эта точка зрения И.И. Дмитриева совпадает с мнением критиков. Я.К. Грот говорил: «Таким образом в одах читалагайских, несмотря на все их несовершенство, мы видим ступень к будущему величию поэта» *[Грот 1859: 494]*, в них заметны «проблески вдохновения и таланта» *[Там же: 495]*. Смешение жанров в рамках одной оды подготовило почву для знаменитого державинского жанрово-стилевого «перепутажа» (термин М. Муравьева).

ЛИТЕРАТУРА

*Алексеева Н.Ю.* Державинские оды 1775 года (к вопросу о реформе оды) // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18.

*Бартенев П.И.* Примечания на «Записки» Г. Державина // Русская беседа, 1859. Т. 2.

*Грот Я.К.* «Читалагайские оды» Державина // Библиографические записки, 1859. № 16.

*Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1866. Ч. III.

*Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1869. Ч. V.

*Державин Г.Р.* Сочинения Г. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1871. Ч. VI.

*Державин Г.Р.* Стихотворения. Л., 1957.

*Державин Г.Р.* Нечто о Державине // Русская литература, 1972. № 3.

*Державин Г Р.* Записки (1743–1816). М., 2000.

*Дмитриев И.И.* Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И.И. Сочинения. СПб., 1893.

*Кэрлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.

*Ларкович Д.В.* Формирование авторского сознания Г.Р. Державина в стихотворениях периода пугачевского бунта // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2007. Вып. 3. В 2 т. Т. 1. С. 170–182.

*Остолопов Н.Ф.* Ключ к сочинениям Державина. СПб., 1822.

*Сумароков А.П.* Избранные произведения. Л., 1957.

*Ходасевич В.Ф.* Державин. М., 1988.

*Grubbs H.A.* J.-B. Rousseau. London, 1941.

## 2.2. Развитие жанра оды в поэзии Урало-Сибирского региона *(О.В. Зырянов)*

Классицизм как ведущая для XVIII в. парадигма художественности вполне обоснованно ассоциируется с жанром оды. Ода – основной жанр классицистической поэзии, который

теоретиками и практиками этого направления воспринимался как высший тип лирики, своего рода «образец сущности лиризма» (В.Г. Белинский). Одический жанр (прежде всего в его торжественной, панегирической разновидности) – для своего времени синоним лирики как таковой.

В переводе с греческого *ода* означает «песнь». Но это песнь торжественная, похвальная, предполагающая в качестве объекта воспевания нечто возвышенное и величественное. В российской традиции торжественная ода – по преимуществу панегирическая ода, с необходимостью приуроченная к торжествам, имеющим общегосударственное значение. «К таким торжествам в XVIII веке относили одержанную победу, заключение мира, четыре ежегодных царских дня (день восшествия на престол, день коронации, день тезоименитства и день рождения царствующей особы), рождения и кончины лиц царской семьи, отъезд или въезд монарха в город. Оды, посвященные нецарствующим особам, какое бы высокое положение они ни занимали, не были "торжественными"» *[Алексеева 2005: 7]*. Таким образом, похвальная, панегирическая ода всецело подчиняется дворцовому этикету. Следуя установленным канонам царского двора, общепринятому ритуалу, она воспевает возвышенный предмет общегосударственного значения: этим, собственно говоря, она отличается от обычной песни – с ее умеренным пафосом и усредненной эстетикой обыкновенного.

Однако серьезно осложняет понимание жанра оды то обстоятельство, что исторически (так сложилось!) ода представлена различными жанрово-тематическими и стилевыми разновидностями. Ода похвальная (торжественная, пиндарическая), духовная (Божественная, парафрастическая), горацианская, анакреонтическая, нравственно-философская – вот лишь некоторый перечень исторически оформившихся вариантов, жанровых модификаций оды. Так же неоднозначны отношения жанра оды и стансов. На этапе возникновения государственной оды (да и позднее) стансы воспринимаются как «средние, нежные и не парящие в высоту» оды *[цит. по: Алексеева 2005: 25]*. Общность строфической организации поначалу роднит стансы и оду (прежде всего горацианскую), объединяя их в единый жанровый континуум, пока последние не выделятся под пером М.М. Хераскова и его последователей в отдельную жанровую форму – морально-дидактические, философические стансы.

Обзор интересующего нас жанра начнем с первой разновидности – **торжественной, похвальной (пиндарической) оды**. Это ода по преимуществу государственная (тематическая направленность) и панегирическая (эмоционально-пафосная доминанта). В классической работе «Ода как ораторский жанр» Ю.Н. Тынянов



определял оду (именно торжественную) через систему литературных функций и внелитературную *установку*. Под «установкой» исследователь понимал «не только доминанту произведения (или жанра), функционально окрашивающую подчиненные факторы, но вместе с тем и функцию произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному – речевому ряду» *[Тынянов 1977: 228]*. Речевая функция оды, по Тынянову, заключается в «установке на внепоэтический речевой ряд – витийство, на организацию *оды*» (под последним опять-таки понималась «витийственная организация поэтического жанра», т. е. использование поэтического слова «под углом ораторского действия» *[Там же: 229, 230]*[1]). Таким образом, с учетом конструктивного фактора – декламационно-произносительной установки – ода превращается в «словесную конструкцию, подчиненную ораторским заданиям» *[Там же: 239]*.

Первые варианты торжественной панегирической оды в поэзии Урало-Сибирского региона находим на страницах тобольского журнала «Иртыш, превращающийся в Иппокрену» (1789–1791). Основные сотрудники этого провинциального журнала (за редким исключением) были преподавателями Тобольского главного народного училища и их воспитанниками, поэтому никак не могли обойти стороной подобный жанр, согласно правилам школьной поэтики считающийся основным жанром лирической поэзии. Несмотря на, казалось бы, уже внушительную историю[2], данный жанр начинает последовательно развиваться (т. е. становится объектом массового тиражирования) лишь с конца 1761 г. *[см.: Алексеева 2005: 205]*. Кроме того, следует принять во внимание, что освоению жанра торжественной (панегирической) оды во многом могла способствовать ее связь с широко практикующимися на страницах журнала «Иртыш» прозаическими речами панегирического характера.

Как явствует из торжественных официальных речей преподавателей училища, написанных по случаю открытых учебных

---

[1] «Установка» (в ее тыняновском понимании) сближается с понятием «социокультурная функция». Отсюда один шаг до понимания жанра как социокультурного локуса: «Жанр … стремится к своему завершению в конкретном локусе и в соответствующем этому локусу хронотопе» *[Щукин 1997: 75]*. Применительно к государственной классицистической оде это кажется вполне обоснованным и правомочным.

[2] Первые опыты одического жанра (варианты школьных силлабических од мы оставляем без внимания) относятся в России к середине 1830-х гг. и приходятся на поэзию В.К. Тредиаковского. Однако на протяжении 1740–1750-х гг. все торжественные оды практически эксклюзивны и связаны с именем безраздельно первенствующего в этом жанре М.В. Ломоносова.

испытаний и помещаемых в очередных номерах журнала, для учебного заведения привычным становится культ Екатерины II. Вот лишь небольшой образчик панегирического стиля, извлеченный из «Речи, говоренной при открытии Тобольского главного народного училища учителем высших классов Иваном Лафиновым, 1789 года марта 11 дня»: «ПРЕМУДРАЯ МОНАРХИНЯ Наша обращает особливое внимание свое на науки … ВСЕПРЕСВЕТЛЕЙШАЯ МОНАРХИНЯ ЧАДОЛЮБИВАЯ МАТЕРЬ НАША с тем учреждает училища, дабы всякой юноша мог быть истинный и полезный сын отечества. Се всякое намерение и достойнейшее толикия ОБЛАДАТЕЛЬНИЦЫ!» *[Иртыш 1789, сентябрь: 1, 3]*[3]. В той же речи находим любопытный фрагмент, напрямую соотносящийся с молитвой, но построенный на сакрализации светской власти и ее институтов, что заставляет вспомнить традицию панегирической оды эпохи классицизма (следует обратить внимание также на написание обращения к Богу со строчной буквы, а имени императрицы – с прописной): «Продли боже благополучие и мудрое владычество ЕЯ, колико того усердие сердец наших желает. Чрез сие бо несомненно того Россия достигнуть уповает, что со временем народы, приводящие ее ныне в удивление просвещением своим, рекут о сынах ЕЯ: *не сии ли дети тектоновы? откуда уже дадеся им премудрость сия?*» *[Там же: 3]*.

По мысли издателей, провинциальный журнал призван заложить основания для светской системы образования и культуры, напрямую затрагивающие и «отдаленнейшую от престола ЕЯ Сибирскую страну», которая отныне «имеет такое же право сим счастьем (т. е. Просвещением. – *О.З.*) пользоваться, как и ближайшая (центральная часть России. – *О.З.*)» *[Там же: 19–20]*. Принятый на страницах журнала культ императрицы Екатерины Великой получал свое объяснение как важнейшая составная часть общегосударственной мифологии. По справедливому утверждению современного исследователя, «культура русского Просвещения была государственной культурой, непосредственным воплощением варианта государственной мифологии. В России Просвещение накрепко связывало культуру – как светскую, так и духовную – с государством» *[Живов 2000: 675]*. Доказывают это и некоторые стихотворные жанры, практикующиеся в

[3] Здесь и далее цитаты из журнала «Иртыш» приводятся в тексте с указанием месяца и года выпуска по изданиям XVIII в., за исключением тех публикаций, которые известны по более доступным массовым переизданиям нового времени – коллективным антологиям и персональным собраниям *[см.: Поэты… 1971; Антология 1997; 1999; Бурцев 2003]*.



«Иртыше». Серьезно уступая официальным речам в количественном отношении, они, может быть, с еще большей полнотой и ясностью раскрывают основную идею государственно-педагогической утопии.

Мифологическую основу культурного Просвещения края, пожалуй, лучше всего выразил в своих торжественных одах ученик 4-го класса училища *Иван Трунин*. То, с какой легкостью справился с этим заданием ученик старшего класса, свидетельствует, во-первых, о программном, возможно даже заказном, характере задания и, во-вторых, о предельной разработанности данной мифологии в системе преподавания Тобольского училища и в редакционной политике журнала.

В декабрьском номере журнала за 1789 г. опубликована «Ода, сочиненная и говоренная при открытом испытании Тобольского Главного народного училища, 4-го класса учеником Иваном Труниным, декабря 29-го дня 1789 года». Как явствует из заглавия, используемая местным поэтом одическая конструкция тесно связана с риторическим заданием, являясь своего рода продолжением некоего ритуального действия. Основная тема оды – процветание Сибирского края под эгидой Екатерины Великой.

Лучом пресветлым озаренна,
Из лавр увенчана венцем
Сибирская страна блаженна
Гласит днесь мира всем концем:
Внемлите мне все смертны роды
И просвещенные народы!
Здесь начинают процветать
Науки, кои насадила
И всюду их распространила
Державнейшая Россов мать.
[*Иртыш 1789, декабрь: 59*]

Признаком торжественной оды становится в данном случае использование особой строфы четырехстопного ямба – так называемой одической децимы (синтаксическая модель *АбАбВВгДДг*). Кроме того, поэтика одического жанра потребовала от поэта соблюдения некоторых устойчивых жанровых клише, своего рода «общих мест», или топосов. К таким типично одическим топосам следует отнести помимо обращения к императрице и приема гиперболизации также мотив «возглашения» (ср.: «Сибирская страна блаженна / *Гласит* днесь мира всем концем»). Ода как ораторский жанр в обязательном порядке предполагала установку на выразительное произношение, эмоциональное заражение аудитории слушателей.

В следующем номере журнала (январь 1790) И. Трунин публикует еще одну похвальную оду с программно-символическим

заглавием – «Ода Иртышу, превращающемуся в Ипокрену». Самому юному из плеяды «Иртыша» удается в границах установленной модели одического жанра предельно полно воспроизвести общие законы государственной просветительской мифологии:

Ты чистым током орошаешь
Тобольск благополучный град,
И новым светом озаряешь
Счастливейших Российских чад,
Невежество тебя боится,
И суеверие стыдится
Отныне Северной тьмить край,
Тебе хвалы всяк плесть потщится,
Твое величье как продлится,
О, нашего блаженства Рай!

[*Антология 1997: 174*]

Превращение Иртыша в Иппокрену – основа поэтического сюжета оды – знаменует преображение Сибири из невежественной и суеверной земли в райский сад, обитель света, науки и муз. Семантическая оппозиция *тьмы* (древнейшего времени) и *света* (пути к будущему блаженству) призвана оттенить мощную силу культурных преобразований. Данная структурно-семантическая оппозиция, по сути, задает *инвариантный сюжет* оды[4].

Цвети, Сибирь, и украшайся
Наук начальным сим плодом;
На степень славы возвышайся:
Нет малого сомненья в том,
Что ты струями Ипокрены
Премноги узришь перемены,
Возвысишь до небес свой рок,
В науках узришь совершенства.
Цвети, Сибирь, пока блаженства
Сей на тебя лиется ток!

[*Там же: 175*]

Важнейшим компонентом государственной просветительской мифологии выступает в данном случае картина золотого

[4] Описанная схема в полном и художественно-совершенном виде впервые представлена в одах М.В. Ломоносова: «Основное предназначение оды – сотворение мира из “вечности и неизмеримости”. Космогоническая борьба света и тьмы – одна из определяющих тем творчества М.В. Ломоносова. Тьма всякий раз поглощается вновь рожденным светом, циклическая смена “старого” и “нового”, “дня” и “ночи”, “осени” и “весны” составляет суть поэтической системы Ломоносова. <…> … все (!) ломоносовские тексты прямо или косвенно восходят к одному, центральному, с точки зрения космогонического сознания, событию – *сотворению света*» *[Зверева 2007: 34, 35–36]*.



века, ассоциирующаяся с культурно-преобразовательной деятельностью Екатерины Великой.

Счастливой зря свою судьбину,
Прославь, Сибирь, ЕКАТЕРИНУ –
Благую матерь чад своих:
Она тебя сим наградила,
Что вертограды насадила
Наук, во областях твоих.

[*Там же: 176*]

Конечно, рисуемая одическим поэтом картина открывающегося идеального пути «к блаженству» больше похожа на утопию, чем на конкретную историческую реальность. В ней ощутимо обозначены контуры мифологического Парнаса – жилища Муз, но при желании могут быть усмотрены и отдельные черты «топографии Рая», актуализирующие идею насажденного на земле Эдемского сада[5]. Но такова вообще логика поэтического мифотворчества.

Показательно, что рассмотренные оды И. Трунина (торжественно-панегирические по своей жанровой разновидности) – по сути, единственные произведения лирического плана, посвященные в «Иртыше» родному сибирскому краю[6]. Обусловлено это тем, что проблема культурного образования региона воспринималась редакцией журнала не сугубо этнографически, в плане регионально-краеведческого содержания, а прежде всего как перенос идей общеевропейского просвещения на местную почву, т. е. в универсально-просветительском ключе.

Наряду с торжественной (похвальной) одой особо привилегированное положение в иерархии жанров высокого классицизма занимает разновидность **оды духовной (или Божественной)**. Таким образом, уже рассмотренный нами принцип «кесарю – кесарево» удачно дополняется в системе классицистических жанров

[5] О преломлении в поэтике торжественной оды культивируемого эпохой Просвещения мифа об Эдеме см.: *[Зверева 2007: 54–57]*.

[6] Первая «географическая» ода «К Сибири» коренного тоболяка П.П. Словцова, еще серьезно отступающая от модели торжественной, пиндарической оды, датируется 1782 г., а именно временем открытия Тобольского наместничества. Первая ее публикация состоялась лишь в столичном журнале «Муза» за 1796 г. Однако есть все основания утверждать, что именно одой «К Сибири» Петра Словцова закладывается начало всей «областнической» литературной традиции в Урало-Сибирском регионе. Приведем из этой оды лишь одно удивительное по своей силе и выразительности признание поэта: «Страна моя! Тебя я не забуду, / Когда и под сырой землею буду; / Велю, чтоб друг на гробе начертил / Пол-линии: *и я в Сибири жил*» *[Поэты… 1971: 211]*. Выделенная курсивом фраза содержит в себе аллюзию к известной картине Н. Пуссена «Аркадские пастухи».

еще одним известным постулатом: «Богу – Богово». Применительно к краевой поэзии самые яркие образцы в жанре духовной, Божественной оды создают (как это ни странно) именно «записные» сатирики, активно сотрудничающие в журнале «Иртыш», – И.И. Бахтин и П.П. Сумароков.

*Иван Иванович Бахтин* (1755–1818) – в период издания журнала «Иртыш» губернский прокурор в Тобольске[7]. Первые стихотворные опыты его датируются 1780 г. В «Иртыше» им опубликована подборка «крамольных» произведений: отдельные циклы эпиграмм и притч (басен), аллегорическое стихотворение «Сон», обличительная «Сатира на жестокость некоторых дворян к их подданным». Но нас будет интересовать его стихотворение «Молитва». Обращение к жанру духовной поэзии тем более примечательно, что Бахтина принято воспринимать как последователя Вольтера, «вольтериста», по его же собственному признанию. Позднее в книге «Вдохновенные идеи из сочинений Ивана Бахтина» (1816) автор позволит себе следующее откровение: «Я теперь совершенный в душе моей христианин; но к стыду моему должен признаться, что весьма недавно достиг постепенно сего благополучного состояния; в тридцать же два года, в тридцать шесть, даже в сорок, я еще был вольтерист, и Орлеанская девица была карманная моя книжка» *[Бахтин 1816: 10]*. Заметим, что к началу издания «Иртыша» И. Бахтину было 35 лет. Но уже в декабрьском номере журнала за 1789 г. он печатает «Молитву», датируя ее, между прочим, 1780-м годом.

Приведем из нее наиболее впечатляющие фрагменты, напрямую сближающиеся с дискурсом молитвенной лирики:

Нет, ты мой Бог и мой создатель,
Да будет власть твоя со мной!
Коль жизни сей мне был податель,
Ты властен век скончати мой.
<…>
Но слепо я себя вверяю
Тебе, моих зиждитель дней.
И робко сердце ободряю
Щедротой, благостью твоей.

Пылинка я перед тобою,
Я токмо червь и прах земной:
Неужли мстящею рукою
Накажешь мя, Владыко мой?

[7] О сложных и неоднозначных взаимоотношениях «поэта» и «чиновника» как двух «ипостасей» личности И. Бахтина см. специальное исследование *[Чмыхало 1985: 7–22]*. Более подробный анализ стихотворной практики поэта и его сподвижников по журналу «Иртыш» представлен в наших работах *[Зырянов 2006: 270–292; Уральская литература 2006: 12–47]*.



Колико грешен я, то знаю;
Но ты, мой Боже! Милосерд:
С надеждой я живот скончаю,
Пребудучи в сей мысли тверд.

[*Иртыш 1789,декабрь: 38–40*]

Сравнение человека с пылинкой и земным червем, умаление человеческой природы, признание своей полной зависимости от Творца и слепое вверение себя Его власти каноничны для духовной оды и вырастающего на ее основе жанра стихотворной молитвы. Поэтому необходимо согласиться с утверждением современного исследователя, что «говорить о “вольтерьянстве” в Тобольске как о выражении свободомыслия нет достаточных оснований», тем более что и сами «переводы произведений Вольтера оказались в “Иртыше” лишь эпизодом» *[Рак 1998: 199, 200]*.

«Молитву» следует отнести к жанру духовной оды. Вырастая на почве переложения Псалмов (ода парафрастическая), духовная поэзия разрабатывает достаточно широкий комплекс идей, связанный с духовной природой человека и его отношением к Богу. В русской поэтической традиции такая духовная (или Божественная) ода чаще всего облекается в стансовую форму (в том числе и катренную), смело обращаясь к размерам четырехстопного ямба и хорея. Заметим, что И. Бахтин в этом отношении строго следует сложившейся традиции.

К разновидности духовной оды принадлежит и «Ода на гордость» П.П. Сумарокова *(Иртыш, 1789 декабрь)*, опубликованная в одном номере с рассмотренной выше «Молитвой» И. Бахтина – непосредственно сразу же вслед за ней. *Панкратий Платонович Сумароков* (1765–1814) – внучатый племянник «отца русского классицизма» А.П. Сумарокова, в недавнем прошлом блестящий столичный офицер, осужденный на 20-летнюю ссылку в Сибирь за подделку ассигнаций. В период издания «Иртыша» Сумароков – начинающий литератор, хотя и, несомненно, подающий большие надежды. Однако, с нашей точки зрения, самое поразительное в другом. Не иначе как иронией следует объяснить то обстоятельство, что государственный преступник (с одной стороны) и губернский прокурор (с другой) оказались в одной компании. Тексты духовных од – «Молитва» Бахтина и «Ода на гордость» Сумарокова – задали контуры некоего сверхтекстового единства, иначе говоря, *циклического* образования, выстроенного на общей жанрово-тематической основе.

Объем духовного стихотворения Сумарокова достаточно велик – 24 строфы-децимы, т. е. 240 стихов классического

четырехстопного ямба, поэтому приведем из него лишь наиболее показательные отрывки. Для начала процитируем первую строфу:

Доколе, смертный, суетами
Свой гордый будешь дух питать?
Доколь надменными мечтами
Свой разум будешь ослеплять?
Доколе, бренная былинка,
Одушевленная пылинка,
Ты гордо станешь возглашать:
«Я царь всех тварей, всей природы;
Я прочих всех творений роды
Ногами создан попирать…»

[*Иртыш 1798, декабрь: 41*]

Ввод темы, как видим, состоялся. Но далее из общего моралистического плана заявленная тема человеческой гордыни переводится в план социально-политический. Именно здесь сатира П. Сумарокова достигает наивысшей степени политического радикализма. Подтверждают это и прямые параллели с духовной одой Г.Р. Державина «Властителям и судиям» – знаменитым переложением 81-го Псалма.

Вельможа, злом сим зараженный,
Рыданью страждущих внемли!
Воспомни, смертный ослепленный,
Что ты такая ж горсть земли!
<…>
Немедля здесь, о смертный, боле,
Храм гордости забудь навек!
Хотя б ты был и на престоле;
Но царь такой же человек.
Тогда лишь смертных превышает,
Когда их слезы отирает,
Снисходит утешать их сам,
Блаженство сыплет им десницей…
Тогда сравняется с Фелицей
И уподобится Богам.

[*Там же: 44, 51*]

Но в тот самый момент, когда обличительно-моралистический пафос достигает наивысшей отметки, Сумароков (в отличие от «якобинца» Державина) выводит образ идеального правителя, уподобляя его державинской российской Фелице – Екатерине II. Таким образом, просветительский миф об идеальном правителе, мудром отце (или матери) народов продолжает довлеть сознанию поэта. Заканчивается ода привычным славословием в адрес Екатерины, которое, однако, в общей структуре произведения воспринимается как некий вынужденный «довесок»: «Где истина почтенна? – Там, / Где царствует ЕКАТЕРИНА»; «О ты! Полночных стран денница! / Любезная Россиян мать!» *[Там же, 51, 52]*.



В связи с духовной одой П. Сумарокова «На гордость» возникает еще один сюжет, который выводит ее в контекст большой общерусской литературы – хотя и с заведомо полемическим знаком. В научной литературе не раз высказывалось предположение о том, что тобольское стихотворение А.Н. Радищева «Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?», равно как небезызвестная ода И. Пнина «Человек» (1805), обращены именно к П. Сумарокову и полемически направлены на духовную оду последнего *[Альтшуллер 1982: 136; Павлов 2004: 149]*. В качестве материала для подобной полемики выступает предельно уничижительная характеристика человеческой природы, данная сибирским поэтом: «Постой, что рек ты дерзновенный? / Воспомни, червячок надменный, / Что и на малом шаре сем / Едва ты точку занимаешь: / Почто ж себя ты называешь / Всех видимых существ Царем? *[Иртыш 1789, декабрь: 42]*.

В пику «надменному червяку», акцентирующему лишь один полюс державинской антиномии (ср.: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю – / Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!» *[Державин 2002: 58]*), Радищев пытается отстоять откровенно противоположный – антропологический – полюс: «Я тот же, что и был и буду весь мой век. / Не скот, не дерево, не раб, но человек!» *[Радищев 1988: 319]*. Однако акцентировка в природе человека определенного антропологического начала, того или иного полюса драматической антиномии личности всякий раз зависит не только от конкретной идейно-творческой установки автора, но и в не меньшей степени от мировоззренческого кругозора жанровой традиции.

С чем связано сравнение человека с «надменным червячком» у Сумарокова? В идейной структуре духовной оды данная образно-смысловая параллель представляется вполне оправданной, поскольку продиктована полемическим выпадом автора против человеческой гордыни, иначе говоря, против присвоения человеком функций человекобога. Таким образом, воспринимаемый в общем контексте поэтической медитации пафос самоуничижения (сколь бы он ни был обиден для просветительского ума) объясняется самим строем духовной оды и присущей ее смысловому заданию поэтикой контраста. За ним ни в коем случае не следует усматривать какого-либо однозначно-тенденциозного вывода, тем более претендующего на философскую общезначимость определения человеческой природы. Направленная против греховного состояния гордыни и тщеславия, абсолютизации эгоистического начала личности, духовная ода Сумарокова вообще вряд ли ставила

своей целью умаление принципа человеческой свободы, дискредитацию творческой личности как таковой. Иначе точно так же (в духе тотального ниспровержения человеческой природы) можно было бы интерпретировать знаменитые строчки Державина из оды «Властителям и Судиям», обращенные к «царям»:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

[*Державин 2002: 60*]

Сравнение с «последним рабом» у Державина, равно как и сравнение с «надменным червячком» у Сумарокова, преследует только одну цель – напомнить сильным мира сего об иллюзии человеческой гордыни, о слабости человека в сравнении с Богом, тщетности его усилий, о трагических путях отступления человека от заповеданного свыше христианского идеала.

Кроме того, если восстанавливать историческую справедливость, то следует припомнить и другое стихотворение – «Молитву» И. Бахтина, составляющую, как мы уже говорили, вместе текстом П. Сумарокова единый морально-философский цикл, а потому и разрабатывающую достаточно сходные мотивы. Вспомним у Бахтина: «Пылинка я перед тобою, / Я только червь и прах земной: / Неужто мстящею рукою / Накажешь мя, Владыко мой?» *[Там же: 39]*.

Насколько принципиальна была для Сумарокова подобная точка зрения, свидетельствует другое, более позднее его произведение – «К человеку» (1802)[8]. Будучи выполнено в сходном с духовной одой тематическом ключе, оно тем не менее выдержано в иной жанрово-стилевой парадигме – философско-медитативного фрагмента-миниатюры:

Игрушка счастья и судьбины,
С дурным посредственная смесь,
Кусок одушевленной глины.
Оставь свою смешную спесь!

[8] Скорее всего, именно на это стихотворение из «Журнала приятного любопытного и забавного чтения» (1802, № 3. С. 212), о чем прежде всего свидетельствует заглавие, могла быть полемически ориентирована просветительская ода И. Пнина «Человек», опубликованная в «Журнале Российской словесности» (СПб., 1805. Ч. 1, № 1). Это аргументированно утверждает М. Альтшуллер в специальном исследовании *[Альтшуллер 1963: 136]*. Кроме того, следует принять во внимание и такой факт: опубликованную в «Иртыше» «Оду на гордость» П. Сумароков перепечатывает на страницах «Вестника Европы» (СПб., 1804. Ч. XVIII), будучи редактором этого журнала.



Почто владыкой ты себя природы ставишь?
Сегодня гордою пятой
Ты землю, презирая, давишь,
Но завтра будешь сам давим землею той.

[*Поэты… 1971: 188*]

Можно подумать, что перед нами резюме пространной «Оды на гордость». Но, ограничившись лишь философской сентенцией, к тому же представленной вне контекста сюжетно и психологически мотивированной ситуации человеческой гордыни (указания на «гордую пяту» и мотива «презрения» оказалось еще недостаточно), Сумароков заканчивает гневной отповедью всему человеческому роду и в конечном счете горькой эпитафией… самому себе. Действительно, у Пнина были все основания воспринять этот демарш Сумарокова как демонстративный выпад против самой сущности человека, как пессимистическое презрение к человечеству, ничем не оправданный отказ ему в силе ума и величии духа.

Однако в связи с духовной поэзией И. Бахтина и П. Сумарокова еще недостаточно отметить переклички с державинским «текстом» (оды «Бог» и «Фелица») и полемические аспекты интертекстуальности (ода И. Пнина «Человек»), необходимо прежде всего установить те «корни» жанра духовной оды, которые уводят в самые сокровенные глубины философствования, в область духовно-религиозной антропологии. Обостренный интерес к духовной проблематике в связи с Сибирью был вызван, по всей видимости, тем обстоятельством, что Сибирь исконно рассматривалась как духовное пространство возрождения личности, место преображения греховной природы человека. Именно в связи с этим усиливался интерес авторов-«вольтерьянцев» (равно как и ссыльных литераторов-интеллектуалов) к духовной проблематике – противостоянию гордости и смирения, греха и добродетели.

В плане философского осмысления природы человека духовная лирика обнаруживает две прямо противоположные тенденции. Божественная ода исходила из признания богочеловеческой природы («Бог» Державина), что подтверждалось и доминирующим пафосом религиозного смирения. Просветительское же миропонимание, выработавшее особый тип философско-медитативной оды, напротив, акцентировало антропоцентрический полюс в осмыслении природы человека. Отчасти мы уже наблюдали это на примере стихотворения Радищева «Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?». Присмотримся к тексту оды И. Пнина «Человек», в которой особенно ощутима полемическая связь с концепцией П. Сумарокова:

Какой ум слабый, униженный
Тебе дать имя *червя* мог?

То раб несчастный, заключенный,
Который чувствий не имел:
В оковах тяжких пресмыкаясь
И с червем подлинно равняясь,
Давимый сильною рукой,
Сначала в горести признался,
Потом в сих мыслях век остался,
Что человек лишь червь земной.

[*Поэты-радищевцы 1979: 138*]

По мнению Ю.М. Лотмана, у Пнина нет полемики с каким-то конкретным автором и текстом, его задача – философское осмысление всесилия человеческого разума, открытый спор с церковно-ортодоксальным мировоззрением. Сравнение человека с червем – «довольно обычный литературный мотив» для духовной оды того времени *[Лотман 1964: 166]*. Действительно, внушительный перечень специально отобранных Лотманом из различных литературно-религиозных источников (21-й Псалом царя Давида, духовные стихи С. Полоцкого, А.Г. Крылова и А.Ф. Протопопова) традиционных сравнений человека с червем можно было бы при желании дополнить и другими не менее красноречивыми примерами[9]. Казалось бы, все это только подтверждает справедливость вывода Ю.М. Лотмана.

Но попытаемся все-таки рассмотреть полемический аспект интертекстуального диалога в оде И. Пнина. На текст из 190 стихов (общий объем оды «Человек») приходится несколько курсивных выделений, сделанных самим автором и соотносимых, как мы попытаемся показать ниже, не только с Державиным и его одой «Бог», но и с П. Сумароковым, и прежде всего – с лирико-философской миниатюрой «К человеку».

Выделенные автором курсивы складываются в единую систему, смысл которой пытался прояснить в свое время М. Альтшуллер. Два курсивных выделения уже были отмечены нами в процитированной выше строфе. Это центр идейной композиции – решительный спор с уничижительным сравнением человека с червем. Третий курсив уводит к радищевскому противопоставлению человека и раба: «В каком пространстве зрю ужасном / *Раба* от *Человека* я? / Один – как солнце в небе

[9] Ср. удивительный пассаж из сатирической оды В.Т. Феонова «К лицемеру» (о которой чуть ниже): «Ты – персти сын, сосуд скудельный. / Ты червь, ты злак, ты стебель сельный, / Летящий миг – твой долгий век; / Ты бренный, слабый человек! *[Антология 1999: 111]*. В оде С.С. Боброва «Столетняя песнь, или Торжество осьмогонадесять века России» читаем: «Преходит век – и все с веками; / Единый род племен падет / И пресмыкается с червями, / Как из червей другой встает; / И все приемлет новый образ» *[Бобров 2008: 17]*.



ясном, / Другой – так мрачен, как земля. *[Поэты-радищевцы 1979: 138]*.

В этом контексте вспоминается мужественное признание Радищева, героический акт самоопределения русского поэта-просветителя: «Не скот, не дерево, не раб, но человек!» Это противопоставление (правда, взятое с обратным знаком и уже негативной оценкой) сохраняется и в тексте П. Сумарокова, демонстративно озаглавленном «К человеку».

Именно против Сумарокова направлена одна из самых вдохновенных строф оды И. Пнина, смысл которой, по сути, состоит в обожествлении человеческого разума:

Ты царь земли – ты царь вселенной,
Хотя ничто в сравненье с ней,
Хотя ты прах один возжженный,
Но мыслию велик своей!
Предпримешь что – вселенна внемлет,
Творишь – все действие приемлет,
Ни в чем не видишь ты препон.
Природою распоряжаешь,
Всем властно в ней повелеваешь
И пишешь ей самой закон

[*Там же: 136–137*].

Такой «царь земли», конечно же, с точки зрения И. Пнина, противостоит «слабому, униженному уму» своего идейного оппонента.

Чтобы окончательно расшифровать имя реального прототипа «адресата полемики» оды Пнина, обратимся к последнему и самому решающему интертекстуальному аргументу *[см.: Альтшуллер 1963: 136]*. Выделим в уже цитируемом выше тексте аллюзии на конкретные биографические обстоятельства – условия судьбы сосланного в Сибирь П.П. Сумарокова. Будучи «туринским мещанином», Сумароков еще в 1790 г. публикует в «Иртыше» первый вариант «Оды на гордость». Но и позднее, в 1802–1804 гг., имея уже статус столичного литератора и профессионального журнального редактора, он неоднократно подтверждал верность своему морально-философскому кредо, печатая стихотворный фрагмент «К человеку» и вторую редакцию «Оды на гордость».

То **раб несчастный, заключенный**,
Который чувствий не имел:
**В оковах тяжких пресмыкаясь**
И с червем подлинно равняясь,
**Давимый сильною рукой**,
**Сначала в горести признался**,
**Потом в сих мыслях век остался**,
Что человек лишь червь земной.

[*Поэты-радищевцы 1979: 138*]

Отметим еще одно текстологическое сближение. Использованное Пниным выражение «давимый сильною рукой» соотносится не только с мотивом судьбы, рока, правительственного наказания, но и с метафорическим мотивом, заданным П. Сумароковым в его философском фрагменте «К человеку»: «Сегодня *гордою пятой* / Ты землю презирая *давишь*, / Но завтра будешь сам *давим землею* той». Инверсивное обыгрывание *пята – рука* вполне объяснимо в контексте рассматриваемых полемических стихов.

Однако, выходя к научно-просветительскому пониманию человека, открывая в нем сугубо антропоцентрическую перспективу, философская мысль Пнина вступает в спор не только с Сумароковым, но и со всей традицией духовной оды, и в первую очередь с антиномической диалектикой Державина. Не случайно человек у Пнина называется однозначно «зиждитель», ему присваивается статус божества: «Ты на земли, что в небе бог!» *[Там же: 141]*. Особенно показателен в этом отношении следующий пассаж:

Ужель ты сам всех дел виною,
О человек! что в мире зрю?
Снискавши мудрость сам собою
Чрез труд и опытность свою,
Перешел препятствий ты пучину,
Улучшил ты свою судьбину,
Природой бедности помог,
Суровость превратил в доброту,
Влиял в сердца любовь, щедроту, –
Ты на земли, что в небе бог!

[*Там же: 140–141*]

В чем проявляется здесь полемика с Державиным? Напомним, что в оде «Бог» утверждалась диалектическая взаимосвязь и зависимость человека от Бога. «Поистине, вопрос о Боге – человеческий вопрос. Вопрос же о человеке – божественный вопрос, и, быть может, тайна Божья лучше раскрывается через тайну человеческую, чем через природное обращение к Богу вне человека» *[Бердяев 1993: 114]*. Главная тайна для Державина – это чудесное происхождение человека, объяснение которому находится только в Божьем соизволении. Не случайно после знаменитой строчки «Я царь, – я раб, – я червь, – я Бог!» следует сакраментальное признание: «Но, будучи я столь чудесен, / Отколе происшел? – безвестен; / А сам собой я быть не мог» *[Державин 2002: 58]*; «Ты есть! – Природы чин вещает, / Гласит мое мне сердце то, / Меня мой разум уверяет – / Ты есть; – и я уж не ничто!» *[Там же: 57]*.

Таково выдержанное по всем правилам диалектики умозаключение Державина. Разум в оде Пнина вещает совершенно иное. Просветительский ум разрешает проблему происхождения человека на кардинально иной мировоззренческой основе: человек объясняется вне Божественного замысла о нем, исходя из собственной природы, т. е. «сам собою». В этом-то как раз и состоит принципиальная разница двух подходов к человеку – духовно-религиозного и научно-просветительского, что приобретает в контексте нашей современности особо драматическое звучание[10].

Вырастающее в полемике с Божественной одой Державина и духовно-нравственной одой П. Сумарокова одическое стихотворение И. Пнина «Человек» определяется как **ода философско-медитативная**. Это уже третья по счету жанровая разновидность оды. В поэзии Урало-Сибирского региона это жанровое направление достаточно плодотворно развивал П.А. Словцов – творец уникальных по своему идейно-стилевому звучанию философско-метафизических од «Древность» и «Материя». Другой поэт, уроженец Тобольска, известный декабрист *Гавриила Степанович Батеньков* (1793–1863) интересен для нас прежде всего как автор оды «Гордыня» (1860). Отметим поразительное совпадение (на уровне поэтики заглавия) с уже известной нам «Одой на гордость» П. Сумарокова. Принадлежность к одической традиции подтверждается здесь и следованием жанровой форме – одической децимe, и откровенно заявленной интертекстуальной перекличкой с державинской одой «Бог»:

И – с чем остаться? Рек Державин:
«Я царь, я раб, я червь, я бог!»
Но кто ж царю и богу равен?
«Я раб, я червь» – таков итог,
А с этим мудрено смириться.
Сколь легче доблестьми гордиться,
И тени коих нет у нас…
Горжусь, что мыслил в этом мире,
Что, бурных океанов шире,
Мысль к беспредельному неслась.

[*Антология 1997: 221*]

[10] Ю.М. Лотман в свое время проницательно подметил «давление на исследователей мировоззрения новейшей эпохи, с точки зрения которого более заметно не отличие, а сходство державинской и традиционной церковной позиции. Так, Марина Цветаева не делала различия между державинской и библейской трактовками этого образа, отвергая их во имя богоборческой идеи – "человеческое выше божественного": "Бог – слишком бог, червь – слишком червь"» *[Лотман 1964: 167]*. Заметим, что духовно-религиозное понимание человека у Державина не обязательно синоним церковно-ортодоксального. Но связь антропо- и теодицеи – отличительная черта поэтического богопознания Державина, а вслед за ним и всей традиции духовной, Божественной оды.

Вместе с тем Батеньков ведет искусную полемику с Державиным, переводя ее из сферы поэтического богопознания совершенно в иную философско-метафизическую плоскость. Его волнует уже не абстрактно-теоретический вопрос антропо- и теодеции, а конкретно-психологическая ситуация, связанная с родовой природой человека, что выражается в коренном противоречии между «беспредельной» возможностью мысли и обольщающим сознание личности самомнением, или «пошлым тщеславием», оборачивающимся банальным «безумием» и «помешательством». По сути, вся ода сибирского поэта[11] – болезненная реакция на приснопамятные державинские строчки: «Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю» *[Державин 2002: 58]*. Но как разрешается указанная антиномия в медитативном дискурсе Батенькова?

Можно сказать, что сибирский поэт ведет двойную литературную игру, вступая в диалогическую связь и с Державиным (с его концепцией Богочеловека), и с отвергающими богопротивную гордыню поэтами журнала «Иртыш». Параллель с осужденным в Сибирь П. Сумароковым и его «Одой на гордость» кажется тем более вероятной, что сам Батеньков – декабрист, поплатившийся за свои политические убеждения 20-летним одиночным заключением в Алексеевском равелине Петропавловской крепости. Ср.: «Гордиться сим? Не сим – так чем? / Своим былым долготерпеньем? / Двадцатилетним заключеньем? / О нет, друзья! Горжусь не тем…» *[Антология 1997: 219]*.

Положение государственного преступника, понесшего полную меру наказания, оказывается поистине трагичным: «Безумен, кто умом гордится, / Кто мыслью мир обнять сей тщится! / Мой помешательство удел. / Потерян смысл, затмились думы, / Безумец жалкий и угрюмый / Заветной песни не допел…» *[Там же: 220]*. Но вместе с тем лирический герой Батенькова не склоняется к идее духовно-нравственного смирения, как того требовал, например, канон Божественной оды. Его позиция – апология героического разума. Различение «несокрушимого духа гордыни» (с позитивной оценкой) и «пошлого тщеславья» («Тщеславье должно истребить») со всей закономерностью выводит поэта к патетическому признанию: «Мне не к лицу уничиженье!»; «Вернись, гордыни славный гений…»; «Узлы развязаны. Свободу / Мятежный торжествует ум» *[Там же: 221–223]*.

[11] После выхода из тюрьмы Г. Батеньков был сослан в Томск, где им и были записаны по памяти многочисленные стихотворные пьесы, сочиненные за долгие годы заключения. На протяжении всего 20-летнего срока тюрьмы поэту не дозволялось писать, а для чтения предлагалась лишь одна книга – Библия. Свое трагическое состояние этого периода Батеньков отразил в поэме «Одичалый».



Таким образом, создание нового типа одического стихотворения в форме философской медитации потребовало от Батенькова кардинального пересмотра всей жанровой традиции духовной оды. Но продиктовано это было не столько пафосом отрицания, тотального ниспровержения жанрового авторитета, сколько культурой поэтического диалога, высоким уровнем критической саморефлексии, благодаря чему и стало возможным достижение нового творческого самоопределения поэта.

Наряду с философско-медитативной одой отметим еще одну жанровую разновидность, которая в теории нередко получает название **смешанной оды**. Подобный тип одического стихотворения Н.Ю. Алексеева относит к разряду «разных од», придавая ему терминологический статус: «В нашем употреблении слово *разный* не только подразумевает разную тематику и форму “од разных”, но и их отличие от од торжественных и духовных, со свойственной им устойчивостью и тематики, и формы» *[Алексеева 2005: 205]*. Определяясь нередко только через отрицательные признаки, данные «разные оды» не всегда бывает просто атрибутировать в жанровом отношении. Так, к примеру, произошло и с жанровой формой стансов. В журнале «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (сентябрь 1789) И. Бахтин публикует стихотворение под названием «Стансы». В формальном отношении оно полностью совпадает с рассмотренной нами выше «Молитвой». Но какова его жанровая природа? Стансы морально-нравственного содержания выдержаны автором в шутливой манере и представляют собой свободную философскую медитацию. Тема размышления – различные формы человеческого счастья, превратности судьбы, неустойчивое положение человека в свете – в связи с воздействием на душу различных обольщений, пороков и страстей.

Присмотримся более внимательно к поэтической форме стихотворения. Стансы (итал. *stanza* – комната, помещение; остановка, покой) представляют собой такую строфическую композицию, в которой отдельные строфы (наподобие длинной анфилады комнат) получают замкнутый, вполне законченный и самостоятельный характер. Не случайно «после чтения каждого станса предполагается некоторая остановка, пауза, как бы для обдумывания сказанного» *[Квятковский 1998: 330]*. Каждый станс (чаще всего катрен) разрабатывает или «ведет» свою тему. В случае с бахтинским стихотворением это темы богатства, науки, вина, тщеславия и самолюбия. Еще одна особенность «Стансов» Бахтина – их связь с традицией классицистической сатиры. Автор свободно вводит в строй морально-философской медитации разнообразные картины с использованием характе-

рологических персонажей, олицетворяющих (по принципу генерализации – типичный классицистический прием) отдельные человеческие страсти:

Различно всяк из смертных мыслит,
Сильвандр, когда напьется пьян,
Тогда себя блаженным числит:
Верх благ его с вином стакан.
Леандр во счастье почитает,
Вельможа коль промолвит с ним;
Нарцисс же быть счастливым чает,
Когда любуется кто им.

[*Иртыш 1789, сентябрь: 14*]

Образы пьяницы Сильвандра, тщеславного Леандра и самолюбивого Нарцисса говорят сами за себя. Но после такого, свойственного сатире, объективированного изображения отдельных человеческих пороков и страстей автор неожиданно переходит к собственной персоне, что сопровождается апологией идеальной модели горацианского и анакреонтического жития:

А я все счастье поставляю
В одной красавице моей;
Ей милым только быть желаю,
И нет мне счастия без ней.
<…>
Не променю ея лобзаний
На царский Скипетр и венец:
Она цель всех моих желаний,
Начало мыслей и конец.

[*Там же: 15*]

Ко второму стиху заключительной строфы И. Бахтин делает характерное примечание: «Восемь лет тому назад, то есть во время сочинения, автор подлинно так думал; а теперь дивится, как не пришло ему в мысль, что ни один царь не согласится на мену» *[Там же]*. Заметим, что в этих словах сквозит авторская ирония. Стихи утверждают совсем иное, нежели авторский комментарий, который вступает с основным текстом в диалогические отношения. Ни один царь не согласится променять свой венец на безвестность существования (пусть даже в любви к красавице), но ведь и сам лирический герой отказывается от царского скипетра. Итак, каждому – свое. Итог философской медитации: противопоставление любовной идиллии царскому величию, разведение ценности личного существования с гражданскими и государственными добродетелями – легко вписывается в устойчивый для того времени круг горацианских представлений (вплоть до финальной иронической реплики в авторском комментарии).



Таким образом, стансы обнаруживают синтетическую жанровую природу. С одной стороны, они соотносятся с традицией одического жанра, и прежде всего с «Фелицей» Державина, основной темой которой является поиск путей, ведущих к счастью («фелица» в переводе с латинского означает «счастливая»), а основным модусом художественности – дух шутливо-иронического остранения. Но, с другой стороны, «Стансы» Бахтина откликаются на традицию горацианской оды, перемежая ее, между прочим, с «образной перспективой» хорошо известного автору жанра стихотворной сатиры. Выбор стансовой формы при этом далеко не случаен. Вспомним, что строфическая организация похвальной оды (пресловутая децима) была мотивирована конструктивным принципом «одического восторга», или «лирического беспорядка». В противоположность этому стансы (чаще всего катрены) обеспечивали размеренный пафос и логически-стройный характер морально-философской медитации.

В качестве важнейшего жанрового образца примерно с середины XVIII столетия начинает восприниматься ода Ж.-Б. Руссо «A la Fortune», под влиянием которой на русской почве складывается совершенно новый тип оды. Вот что пишет об этом знаток одического жанра Н.Ю. Алексеева: «Посвященные отдельным человеческим порокам, приводящим к бедствиям все человечество, оды этого типа были философско-моралистическими, страстными по своему тону, обличительными по настроению, гуманистическими по заключенной в них философии, пиндарическими по своей форме» *[Алексеева 2005: 223]*. Пиндарическая форма – это использование традиционной одической децимы и семантики восходящего четырехстопного ямба. Однако на практике могли быть самые разнообразные «смешения», приводящие подчас к удивительным жанровым симбиозам.

Насколько актуальными оставались традиции одического жанра на протяжении всей первой половины XIX столетия, свидетельствует самобытное творчество пермского поэта В.Т. Феонова.

*Василий Тихонович Феонов* (1791–1835) – выпускник Казанского университета (со степенью кандидата словесности), преподаватель в Пермской мужской гимназии, сотрудник журналов «Вестник Европы» и «Заволжский муравей». Перу его принадлежит ряд замечательных од различной жанрово-тематической направленности, среди которых «Вера», «Совесть», «К лицемеру», «К деньгам» и др.

Одно из самых ранних его патриотических произведений – «Ода, сочиненная и читанная 5 дня 1816 года при торжественном собрании императорского Казанского университета студентом Василием Феоновым». Данное стихотворение выдает в еще совсем юном поэте прекрасное знание жанрового канона

торжественной, похвальной оды. В чем же это проявляется? Воспроизведение пиндарической формы соседствует с выражением «одического восторга», а также с использованием традиционных одических топосов: мотивов «парения» («В восторгах радостных, сердечных / Я горним пламенем горю / И духом в страны бесконечны, / Подобно молнии, парю, / Носясь в селениях небесных…») и «тайного зрения» («Мой взор объемлет весь вдруг мир»; «Я зрю: внезапно предо мной…»)[12], аллегорической картины Росса («Кавказ, Рифей и Тавр кремнисты, / Смиря верхи, под ним трещат, / Вкруг, о брега дробясь, волнистых / Пространных семь морей шумят...»), синтаксического параллелизма (пятикратный повтор риторического «То Росс» и семикратный повтор императивной формулы «Ликуй!»). Но, пожалуй, самое примечательное, что выдает знание античной традиции, – это близость к горацианскому оригиналу, знаменитой «Оде к Мельпомене», воспринятой как напрямую (Феонов прекрасно владел латинским языком), так и через поэзию великого русского посредника, Г.Р. Державина[13]. Отметим лишь самый колоритный пример – 17-ю строфу с ее противопоставлением разрушительному бегу времени вечной славы России:

Ликуй! О славная Россия,
И пресловутых мать племен!
Твои деяния благие
Переживут и смерти плен.
Пусть время острою косою
Все зримое перед собою
Сразит, разрушит и сотрет;
Пусть вся Вселенна изменится,
Пусть в ряд развалин превратится,
И все живущее умрет…

[*цит. по: Бурцев 2003: 115*]

Две последующие оды поэта посвящены морально-религиозным предметам: «Вера» и «Совесть». По форме это оды горацианские, по содержанию же – духовно-философские. Но и здесь примечателен ставший уже «визитной карточкой» Феонова мотив разрушительного хода времени, вызывающий в воображении поэта поистине апокалипсическую картину:

Исчезнет бытие Вселенны,
И племена земли прейдут;

[12] О свойственных одическому певцу «пространственной власти» и даре провидения как обязательной одической формуле, входящей в состав жанрового мифа, см. специальное исследование *[Свердлов 2002: 113]*.

[13] Интересные параллели с одами Г.Р. Державина «На взятие Измаила» и «На смерть князя Мещерского» находим в исследовании Е.К. Созиной *[Уральская литература 2006: 111–112]*.



Как лист, от древа отрясенный,
Светила с тверди ниспадут
И тьмою в безднах облекутся,
Как свиток, небеса свиются:
Едина не исчезнешь ты.

[*Там же: 120*]

Лишь одна Вера пребывает бессмертной, сливаясь, по словам самого автора, «с началом жизнедарным». То же, между прочим, происходит и с совестью: обретающая место в человеческом сердце, она выступает как данная свыше «указка», мистический проводник от Бога к человеку. Не случайно в тексте Феонова (и прежде всего на уровне ритмико-синтаксическом) появляются многочисленные реминисценции из державинской оды «Бог»:

Ты есть – я опытом то знаю,
Ты есть – присутствуешь во мне,
Ты есть – я живо ощущаю,
Ты есть, ты сердца в глубине
С могучей властью обитаешь,
Моей свободой управляешь,
Душевных чувств, рассудка свет,
Источник истины, познаний,
Судья всех дел моих, желаний!
Ты есть – и в том сомненья нет.

[*Там же: 121*]

Однако поздние одические стихотворения Феонова представляют еще более удивительный случай смещения жанров – сатиры, нравственно-философской медитации и духовной оды. Адресатом очередной гневной отповеди поэта («К лицемеру») становится «коварный фарисей», в образе которого просматриваются реальные исторические фигуры: пермский губернатор Тюфяев, местный епископ Дионисий, а также, по смелому предположению Г. Н. Бурцева, сам царь Александр I. Приведем лишь некоторые колоритные черты этого «собирательного» персонажа: «И ты, жестокий притеснитель, / Постыдных низкий раб страстей, / Бич добродетели, гонитель!» *[Там же: 79]*; «Кто ты, что в суетной гордыне / Дерзнул притечь в сей храм святой / Смеяться Божества святыне / Своей лукавою душой?» *[Капустин 1902: 104]*. Отметим также вполне оправданное с художественной точки зрения использование религиозных мотивов. Идея Страшного Суда сопрягается у Феонова с устрашающей силой социального осуждения: «Увы! злодеев не спасут / Кресты, порода, ленты, звезды / От той ужасной мрачной бездны, / Где казни вечные их ждут» *[Там же: 105]*.

Признаком соблюдения одической традиции следует считать практикуемую Феоновым строфическую организацию стиха[14]. Используемая поэтом строфическая модель *аББаВгВгДДее* реализует в своем составе три катрена с различным порядком рифмовки (опоясывающий, перекрестный и смежный) и строгим соблюдением правила альтернанса. Хотя Феонов и отступает от привычной одической децимы, заменяя ее строфой из 12 стихов, он виртуозно использует в пределах строфы стиховые «переносы» из одного четверостишия в другое, чем обеспечивает эстетический эффект «зыблющегося» ритмико-синтаксического строя (термин М.В. Ломоносова). По мнению Ю.Н. Тынянова, из всех возможных в одической строфе ритмико-интонационных вариантов «зыблющийся» строй задает «наиболее сложный интонационный рисунок» *[Тынянов 1977: 232]*). Представляется далеко не случайным, что указанная ритмико-интонационная особенность приходится на начало и конец стиховой композиции оды (строфы соответственно 1–2 и 6–8).

Традиция «забавного русского слога», идущая от Г.Р. Державина, ощутимо проявляется в стихотворении Феонова «К деньгам» (1833). Смешение одического строя (традиционной децимы) и юмористического модуса художественности подкрепляется иронически обыгранной автобиографической темой.

Среди пиров, средь жизни шумной
Вдруг опустел мой кошелек,
И поздно я узнал, безумный,
Что роскошь, мотовство – порок;
Меня друзья мои забыли,
Меня красотки разлюбили,
В глаза назвали чудаком.
Куда девались ум, познанья,
Любезность, ловкость, дарованья –
И я – остался дураком!

[*цит. по: Бурцев 2003: 90*]

[14] Текст оды дошел до нас в двух различных вариантах, аргументированная оценка которых дана в специальном исследовании Е.К. Созиной *[Уральская литература 2006: 106–108]*. Заметим, что опубликованный с купюрами в журнале «Вестник Европы» (1825, сентябрь–октябрь) текст не разбит на строфы. Строфический состав стихотворения воспроизводится по сохранившейся копии *[Капустин 1902: 103–106]*. Но и этот вариант содержит существенные недочеты, устранение которых обнаруживается автором в последующей журнальной правке «Вестника Европы». Нельзя также признать дефинитивными тексты оды, представленные в цитируемых нами изданиях *[Антология 1999: 110–113; Бурцев 2003: 75–78]*. Текстологическая проблема оды настолько сложна, что требует от филолога стилистически выверенной контаминации двух имеющихся редакций. Этим обстоятельством вызвано наше обращение при цитировании отдельных фрагментов оды к различным источникам.



Образ лирического героя (совсем как у Державина) включает в себя автоиронию. В основе сюжета, казалось бы, важный момент переосмысления героем своей порочной жизни: «А я – слепец, простак! – рожденный / Вдали от города, в глуши, / Мечтами славы упоенный, / Друзьям сим верил от души» *[Там же: 89]*. Однако никакого покаяния из этого не следует, что лишний раз свидетельствует в пользу не сатирической, а именно юмористической установки автора (ср. у Державина в «Фелице»: «Таков, Фелица, я развратен! / Но на меня весь свет похож» *[Державин 2002: 76]*). Особенно выразителен в этом отношении финал стихотворения, осложненный концевым мотивом в виде пуанта: «Что делать? рад или не рад, / Но, видя в кошельке чахотку, / Забыл красавиц, пунш и водку, – / И стал воздержан, как Сократ» *[цит. по: Бурцев 2003: 92]*. В таком виде стихотворение мало чем напоминает оду. Свобода «болтовни», дух легкой и беззаботной импровизации уже напрямую сближаются с поэтикой дружеского послания. Образцы подобных одических стихотворений включают в себя элементы жанровой пародии.

Но вот еще один достойнейший внимания пример. Из-под пера известного нам П.П. Сумарокова выходит любопытная «Ода в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» (1802), которая во многом опережает полемику архаистов и новаторов по вопросам литературного языка и стиля. Внучатый племянник прославленного А.П. Сумарокова и здесь наследует традиции его нашумевших «Вздорных од», полемически направленных против «бессмысленных» од М.В. Ломоносова и В.В. Петрова. Не случайно автор выстраивает текст оды из двух частей, в которых высмеивает эпигонов сразу обеих литературных партий – изживающего себя классицизма и набирающего моду сентиментализма. Сам П. Сумароков так определял задачи своей пародии в примечании к основному тексту оды: «К сочинению сего вздора подали мне мысль некоторые из новых наших стиходеев, из коих одни желают подражать Горацию нашему Г.Р. Д<ержави>ну, а другие К<арамзи>ну и Д<митрие>ву; но как, вместо вкуса и таланта, имеют они только непреодолимую охоту марать бумагу, то и пишут точно такую чепуху, какую читатель найдет в сей оде, если будет иметь терпение ее прочитать» *[Антология 1997: 158]*.

Именно таким образом (смеясь!) история прощалась с жанром оды. И многим, как тогда казалось, навсегда. Однако же нет! Одический жанр, столь длительное время и с полным правом считающийся синонимом лирической поэзии, по-видимому, настолько глубоко связан с неким жанровым архетипом (устойчивым типом мироотношения), что есть все основания предполагать его грядущее возрождение в более поздние исторические

времена. Дальнейшая жизнь оды – в эпоху романтизма и постромантизма – тема отдельного специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА


*Альтшуллер М.* С кем полемизировал Пнин в оде «Человек» // Русская литература, 1963. № 1.

*Альтшуллер М.* П.П. Сумароков // Очерки русской литературы Сибири. В 2 т. Новосибирск, 1982. Т. 1.

*Антология* Цеха Поэтов: Русская поэзия Урала XVIII–XX веков. В 3 т. М., 1997. Т. 2.

*Антология* Цеха Поэтов: Русская поэзия Урала XVIII–XX веков. В 3 т. М., 1999. Т. 3.

*Алексеева Н.Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. СПб., 2005.

[*Бахтин И.*] Вдохновенные идеи из сочинений Ивана Бахтина. СПб., 1816.

*Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993.

*Бобров Семен.* Рассвет полночи. Херсонида. В 2 т. Т. 1. М., 2008. (Лит. памятники).

*Бурцев Г.Н.* Пермский пленник, или Житие и стихи В.Т. Феонова. Пермь, 2003.

*Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 2002. (Б-ка поэта. Нов. сер.).

*Живов В.М.* Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России в конце века // Из истории русской культуры (XVIII – начало XIX века). 2-е изд. М., 2000. Т. IV.

*Зверева Т.В.* Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века. Ижевск, 2007.

*Зырянов О.В.* Тобольские журналы конца XVIII в. как органы культурного самосознания и самоопределения края // Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Екатеринбург, 2006.

*Капустин М.И.* Известное стихотворение Феонова в полной редакции // Труды Пермской ученой архивной комиссии. Пермь, 1902. Вып. 5.

*Квятковский А.П.* Школьный поэтический словарь. М., 1998.

*Лотман Ю.М.* С кем же полемизировал Пнин в оде «Человек»? // Русская литература, 1964. № 2.

*Павлов В.* Повесть о Панкратии Сумарокове // Урал, 2004. № 5.

*Поэты* 1790–1810-х годов. Л., 1971. (Б-ка поэта. Бол. сер.).

*Поэты-радищевцы.* Л., 1979. (Б-ка поэта. Бол. сер.).

*Радищев А.Н.* Сочинения. М., 1988.

*Рак В.Д.* Распространение просветительских идей в Сибири (источники переводов в тобольских изданиях 1789–1794 гг.) // Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. (Иностранные источники, состав, техника компиляции). СПб., 1998.

*Свердлов М.* О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? // Вопросы литературы, 2002. № 6.

*Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

*Уральская литература* конца XVIII–XIX века: Учеб. пособие / О.В. Зырянов, Е.К. Созина, Г.К. Щенников и др. Екатеринбург, 2006.

*Чмыхало Б.А.* Опыт реконструкции одной биографии (поэт и чиновник И.И. Бахтин) // Тенденции развития русской литературы Сибири в XVIII–XX вв. Новосибирск, 1985.

*Щукин В.Г.* Социокультурное пространство и проблема жанра // Вопросы философии, 1997. № 6.




## 2.3. Романтическая поэма в творчестве оренбургского поэта П.М. Кудряшева

***(Е.К. Созина)***

Творчество оренбургского поэта Петра Михайловича Кудряшева (1797–1827) представляет собой яркое и самобытное явление в литературе Урала первой половины XIX в. Его поэтические и прозаические произведения, статьи и очерки публиковались в столичных журналах: «Благонамеренном», «Отечественных записках», «Вестнике Европы», различных альманахах и сборниках середины 1820-х гг. В фундаментальном труде Н. Трубицына «О народной поэзии» он назван «поэтом-самоучкой», песни же Кудряшева Трубицын относил к числу весьма популярных в 20-е гг. XIX в. и помещал их рядом со сходными вариантами жанра «русской песни» М. Дмитриева, Д. Глебова, Ф. Слепушкина, М. Яковлева, П. Ободовского, Ф. Глинки, А. Дельвига и др. *[Трубицын 1912: 482]*[1]. В.М. Жирмунский разбирал повести Кудряшева «Киргизский пленник» и «Абдрахман» в общем потоке романтических поэм, обильно создававшихся в русской литературе того периода по следам Байрона и Пушкина *[Жирмунский 1978: 230, 278–279, 294, 326]*.

Своеобразие творчества поэта во многом определялось характером его жизни и деятельности. Оренбургский гарнизон, где он служил аудитором, находился буквально на «переднем крае» южных границ России – области-фронтира; весь Оренбургский край был полиэтническим и поликонфессиональным образованием, что чрезвычайно остро ставило проблему его колониализации, в полной мере не решенную в то время, но также и необходимости соблюдения норм «толерантности» по отношению к коренным жителям оренбургских степей, далеко не всегда мирно воспринимавшим цивилизаторскую миссию русских. По-видимому, отсюда шел пафос творчества Кудряшева – его поистине «всемирная» отзывчивость на национальные образы мира и

[1] О популярности песен Кудряшева свидетельствует, например, тот факт, что в рукописном сборнике «Цветы русской поэзии», в 1832 г. переписанном учеником ярославской гимназии Н. Трефолевым (по-видимому, братом поэта «некрасовской» школы Л. Трефолева, всю жизнь прожившего в Ярославле), среди поэм, стихов и песен А. Пушкина («Руслан и Людмила»), книг А. Шаховского, Ф. Глинки, Ф. Слепушкина, А. Измайлова, А. Дельвига, А. Подолинского и др. мы находим «Русские песни» П. Кудряшева: «Росла-росла сосенка…» и «Я встречала, я вкушала…». Очевидно, что для провинции и в 1830-е гг. поэтическая система 1810-х–начала 1820-х гг. оставалась вполне живой и даже образцовой. См.: «Цветы русской поэзии». Ч. I // РО ГБЛ. Костр. 278. Л. 179–181. В современном издании текст песни Кудряшева «Как цветочек от засухи увядает» см. *[Русские песни и романсы: 98–99]*.

мысли, но отзывчивость, вполне совпадавшая с интернационалистскими интересами романтиков.

В то же время следует помнить о сфере недолжностных интересов этого поэта и военного чиновника. С 1821 г. он возглавлял тайное общество, существовавшее среди оренбургских офицеров и вовлекшее в свой состав и штатских лиц. Полудетективная история общества, родственного декабристским организациям, темна и до сих пор вызывает споры историков *[*см. об этом: *Матвиевский 1958; Рабинович 1958, 1961; Очерки по истории Башкирской АССР: 80–92]*. Со слов одного из его членов, своей целью тайный кружок молодежи ставил «…российским людям дать свободу и прекратить рабство, дабы ни царей, ни господ не было»[2]. Общество было раскрыто благодаря усилиям столичного авантюриста, ставшего провокатором, – Ипполита Завалишина, о котором как о характерном для того времени хлестаковском типе писал Ю.М. Лотман *[1988: 317–321]*. Кудряшев умер от болезни 9 мая 1927 г., во время судебного процесса над участниками кружка, успев принять необходимые меры по уничтожению компрометирующих документов. Та роль, которую он исполнял в обществе, с очевидностью говорит о радикализме его убеждений; «гражданский романтизм», как определял Г.А. Гуковский характер творчества декабристов, налицо в творчестве и этого, провинциального, казалось бы, поэта. Однако в рамках статьи мы не стремимся проследить в целом особенности творчества Кудряшева – наша задача определяется анализом романтических поэм, а точнее, все-таки *повестей* Кудряшева.

Возникшая здесь оговорка не случайна. Отнести произведения, о которых речь пойдет дальше, к определенному, устойчивому жанру достаточно непросто. До нас дошло несколько собственно романтических поэм Кудряшева (причем их «поэмность» определяется сегодняшним, почти обиходным представлением о романтической поэме как прежде всего стихотворном жанре) – это «Абдрахман» и «Оскар д'Альва (из сочинений лорда Байрона)». Последняя выдержана в балладном стиле, но баллада и романтическая поэма, согласно исследованиям В. Жирмунского и Ю. Манна, в ту пору были тесно связаны. Оба произведения поименованы автором «повестями». «Абдрахман» публиковался в виде четырех отрывков, три из них отнесены к «отрывкам из повести», четвертый назван «отрывком из поэмы». А далее идут уже собственно повести в нашем современном понимании, поскольку написаны они прозой. Это «Кавказский пленник. Быль Оренбургской линии», «Искак. Татарская повесть», «Даржа. Калмыцкая повесть», «Абдряш. Башкирская повесть», «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван. Оренбургская повесть» *[см.: Кудряшев 1826, 1827, 1829а,б, 1830]*. Современники воспринимали их в общем контексте романтических *поэм* **или** *повестей*, так оценивал их и В.М. Жирмунский.

[2] Таково было признание А.Л. Кучевского, который в 1822 г. в Астрахани пытался завербовать в общество новых членов и был арестован. См.: *[Тайные общества в России 1926: 11]*.



Как известно, жанр – категория не только теоретическая, но и историческая, подверженная литературной эволюции. По сложившейся в науке традиции, романтической поэмой принято называть поэму «байроническую», введенную в русскую литературу А.С. Пушкиным, хотя к ней относились произведения разной формы, в том числе и прозаические. В.М. Жирмунский, признанный авторитет в этой области, писал: «Самое название нового жанра нельзя считать твердо установившимся. Обычный подзаголовок (как в “Кавказском пленнике”) “повесть”, “повесть в стихах” или “турецкая повесть” (“Гассан-Паша”), “киевская повесть” (“Чернец”), “уральская повесть” (“Чека”), “донская повесть” (“Колдун”), “польская повесть” (“Эмилия”) и т. п., по примеру Байрона. Термин “лирическая поэма”, который вводится в современной научной литературе для обозначения синкретизма жанровых признаков, не употребителен в этом смысле в эпоху Пушкина: по-видимому, он обозначал скорее особый повествовательный жанр, развившийся из торжественной оды, с расширенным повествовательным, историческим элементом… Термин “романтическая поэма” в заглавиях также не встречается или встречается в старинном значении сказочной поэмы типа “Руслана и Людмилы”… <…> Новое значение “романтическая поэма” получает в литературной критике 20-х годов, где оно становится постепенно техническим термином для обозначения нового литературного жанра, введенного в употребление Байроном и Пушкиным; его противоположность – поэма “классическая” (или “героическая”)» *[Жирмунский 1978: 238–239]*.

Н.Д. Тамарченко относит поэму как «новый жанр, складывавшийся в европейской литературе, начиная с романтизма», к числу *неканонических жанров*, естественные пределы которых определяются в соотнесенности с другими жанрами. «Если в диахронии такой предел – эпопея, то в синхронии, с одной стороны, большие лирические формы: во-первых, *стихотворения* … во-вторых, *лирические циклы*. С другой, – *стихотворная повесть* и *роман в стихах* (т. е. жанры, граничащие с прозаической *эпикой*)» *[Тамарченко 2008: 181]*. О потенциале романтической поэмы в ее качественной ипостаси стихотворной повести, в плане литературной эволюции порождающей «новый литературный жанр» – «реалистическую стихотворную повесть» (ссылка на

исследование В.М. Жирмунского) и обогащающей не только стихотворный лироэпос, но и «жанры прозаического *нарратива*», пишет также О.В. Зырянов *[2008: 172]*. Это последнее указание исследователя особенно важно для нас.

Как явствует из приведенной выше цитаты В.М. Жирмунского, а также как свидетельствует литературная практика первой трети XIX в., наличие прозаического нарратива в ту пору не рассматривалось еще как отличительный признак жанра. Поэма и повесть подчас выступали синонимическими понятиями, поскольку само различие стиха и прозы актуализировалось постепенно, и проза достаточно долго оценивалась либо как более низкий по сравнению с поэзией вид литературы и ее языка, либо как «жанр серьезный, но выходящий за пределы изящной словесности» *[Лотман 1994: 75]*. «…Проза *эстетически сложнее поэзии, ее простота вторична*», – писал Ю.М. Лотман *[Там же: 75]*. Поэтому «повесть» 1820-х гг., созданная по матрице романтической (байронической) поэмы, но только в прозе, выступала по отношению к ней как своего рода подвид, если иметь в виду, что иной формой (иным видом) воплощения этого жанрового типа была собственно поэтическая, стихотворная поэма, уже обладавшая всеми признаками стихотворной повести и главными из них – наличием «взгляда повествователя “со стороны”» *[Зырянов 2008: 172]* и развернутой в сюжете событийностью. Таким образом, в романтической поэме фиксируется напряженное сосуществование и взаимодействие не только лирики и эпики, но и поэзии и прозы – как эстетически освоенного и принятого со всей его условностью языка «изящной словесности» и языка разговорной повседневности, еще только начинавшего свое вхождение в литературу. Процесс этого вхождения и позволяют отследить произведения поэта из «глубинки», в личном творчестве ориентировавшегося на столичные образцы, но неизбежно трансформировавшего их в направлении не столько даже своего индивидуального развития, сколько тех дискурсных формаций, что определялись общими тенденциями литературного процесса и жизненным контекстом его поэзии, дающим «поправку» литературе. Сам термин «романтическая поэма», на наш взгляд, может выступать как метажанровое обозначение совокупности поэтических и прозаических произведений, именовавшихся поэмами либо повестями, создававшихся на протяжении романтической эпохи 1820-х гг. и обладавших особого рода признаками, о которых пойдет речь далее.

«Повесть в стихах» «Абдрахман», на которую довольно часто ссылается в своей книге В.М. Жирмунский, по форме является типичной романтической поэмой, написанной в подражание Пушкину. Она состоит из четырех отрывков, в разное время печатавшихся в «Вестнике Европы» и альманахе Б. Федорова «Памятник Отечественных муз» (три – за 1826 год, один – за 1827), и, скорее всего, не была закончена, хотя сама по себе незавершенность составляла отличительный признак романтических поэм того времени и была эстетически значима. Первый фрагмент поэмы Кудряшева – своеобразная лирическая увертюра к последующему действию – выстраивается по образцу эпилога «Кавказского пленника» с заменой пушкинского описания путешествия его музы «к пределам Азии» на обращение к музе у Кудряшева, сопровождающееся рассказом об увиденном в Рифейских горах как въяве, так в недавнем прошлом:

Во мне ты, муза, оживила
Воспоминанья прошлых дней;
С тобой быть, дева дорогая:
Где грозный исполин Рифей,
Алмазными венчанный льдами,
За вековыми облаками
Главой скрывается своей…

[*Кудряшев 1961: 80*][3].

Активная роль авторского сознания и голоса в поэме Кудряшева – общий признак всех постпушкинских романтических поэм. Но здесь автор формирует для себя довольно неожиданный образ адресата. Так, во втором отрывке – «Воинские игры башкирцев» посреди описания экзотической картины «забав» диких племен (постоянного места в романтических поэмах) вдруг внедряется голос автора, который обращается не к главному герою (что требовалось бы по канону), а к народу в целом:

Башкирцы! ваше воспитанье
Достойно похвалы прямой:
В нем нет уроков утонченных,
Понятий хитрых, отвлеченных,
Рожденных пылкою мечтой;
Но вы счастливы простотой!

[*Там же: 85*].

Романтическое отчуждение – типовой, генеральный мотив байронической поэмы – у Кудряшева отсутствует. Все отрывки

[3] Первую публикацию поэмы см.: Кудряшев П. Оренбург. Воинские игры башкирцев (Отрывок из повести: Абдрахман) // Вестник Европы, 1826. № 9, май. С. 8–14; Кудряшев Петр. Оренбург. Отрывок из повести: Абдрахман <«Во мне ты, муза, оживила…»> // Вестник Европы, 1826. № 10, май. С. 123–125; Кудряшев П. Башкирская свадебная песня (Отрывок из повести: Абдрахман) // Там же. С. 125–126; Кудряшев П. Отрывок из поэмы: Абдрахман <«Ее прелестный, милый вид…»> // Памятник Отечественных муз. СПб., 1827. С. 80.

из поэмы Кудряшева одушевлены его искренним интересом к своему предмету, причем таковым выступает не главный герой – выразитель авторских идей и настроений, как полагалось по законам жанра, а весь народ «башкирцев». Герой поэмы, Абдрахман, выражает себя исключительно в действии, он плоть от плоти этой среды и отличается от прочих лишь бóльшими ловкостью, мужеством, удальством – «геройства благородным чувством», которое царит во всех башкирских сердцах и является залогом их готовности к «громам брани». Поэтому наиболее удачен отрывок о «воинских играх башкирцев», демонстрирующий прекрасное знание автором обычаев народа и в то же время его (очевидно, проявляющуюся неосознанно) цивилизаторскую миссию.

Таким образом, хотя поэма оренбуржца и несет в себе черты подражательности, но эта подражательность особого рода. В.М. Жирмунский выявил ряд черт, характеризующих изменения в структуре байронической поэмы, произведенные Пушкиным. Далеко не все они были восприняты его многочисленными последователями – скорее наоборот, но, что интересно, основные из них мы находим у Кудряшева. Это ослабление единодержавия главного героя (отход от романтической «монодрамы») и интерес к живописанию объективного мира; усиление повествовательности наряду с ослаблением декламационности и экспрессивности стиля; разрушение сюжетных связей и складывание формы «лирико-драматического отрывка», нередко становящегося затем самостоятельным жанром лирического стихотворения; усиление «местного колорита» за счет песен – разбойничьих, горских, киргизских, турецких, чеченских, казацких и т. д.; ослабление мелодраматизма (что почти не сказалось, как говорит Жирмунский, на поэмах подражателей, но что мы опять-таки находим у Кудряшева) *[Жирмунский 1978: 292–332]*.

Чисто гипотетически можно было бы предположить, что уральский поэт многому учился у А.С. Пушкина, хотя никаких доказательств этого у нас нет: мы знаем лишь, что Кудряшев много читал и выписывал журналы из столицы. Несмотря на безусловное различие в таланте и уровне художественного мастерства (кто из современников равнялся с Пушкиным?), общей следует признать ориентацию мастера и «подмастерья» на «объективную действительность» (более, чем на свое «я») наряду со скрытой «литературностью», у Пушкина явленной в его знаменитом «протеизме», в способности исчерпать до конца возможности используемого традиционного или изобретаемого заново жанра и стиля, у Кудряшева – в его постоянной и столь естественной для поэта, живущего вдали от столиц, сориентированности на готовые образцы, которые он находил в читаемой литературе и которые наполнял своим, хорошо знакомым ему, жизненным содержанием. Однако само ученичество Кудряшева – даже если мы примем эту версию как центральную – имело под собой не только литературное основание.



В письме от 13 октября 1826 г. П.П. Свиньину, редактору-издателю «Отечественных записок», в 1824 г. посетившему Оренбург и там познакомившемуся с Кудряшевым, поэт сообщал: «Я написал 4 повести под названием: 1) Кучак-Галий, 2) Иван и Дарья, 3) Федор, 4) Даржа. <…> Сверх посылаемых теперь фолиантов я имею возможность написать еще несколько исторических повестей: татарскую, мордовскую, чувашскую, черемисскую, даже камчадальскую и другие, но до получения уведомления Вашего не буду приниматься за сочинение их» *[Кудряшев РО РНБ: 12, 13 об.; Кудряшев 1991: 46–47]*. Все эти повести строились по единой модели, в основе которой лежал, однако, конструктивный принцип именно романтической поэмы. Почему он? Согласно Ю.В. Манну, этот принцип «заключался в общности и параллельности переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости», что позволяло автору «одновременно вести рассказ о себе и об объективном герое» *[Манн 1995: 152, 153]*. Ю. Манн также указывал, что данное явление в структуре романтической поэмы «неожиданно обнаруживает связь с реалистической поэтикой», поскольку предполагает «установление “разности” между автором и персонажем, между различными сознаниями и мирами» *[Там же: 154]*. Именно на *разности* авторского сознания и сознания героя настаивает структура всех поэм Кудряшева, что и выражается, и обусловливается, с одной стороны, спецификой их персонажной системы, с другой, спецификой авторской позиции.

В отрывках «Абдрахмана» активное авторское начало не противоречит объективной предметной живописи: они выдержаны в едином ключе; противоречие присутствует между этим художественным единством и логикой жанра. В «Киргизском пленнике» (1826) есть уже внутренняя, композиционная и стилевая противоречивость, проходящая через все прозаические повести Кудряшева и составляющая залог их «неромантичности», ухода автора в иную стилевую систему. Произведение имеет подзаголовок «Быль Оренбургской линии», хотя своим содержанием сориентировано на романтическую поэму в прозе. По исследованию Жирмунского, фабула «пленника» располагала каноническими приемами: молодой герой, томящийся в плену у мусульман, экзотика окружения, прерываемая его периодическими жалобами, юная и прекрасная пери, влюбляющаяся в него и устраивающая ему побег *[Жирмунский 1978: 239–255]*. У Кудряшева роль пленника выполняет молодой казак Федор, роль пре-

красной спасительницы – «киргизка»[4] Баяна, дочь его хозяина Кутлубая. Однако и Федору далеко до разочарованного жизнью и пресыщенного светом романтического пленника, и роман его с Баяной кончается весьма благополучно: успешным побегом, счастливым браком.

Функции страдающего героя со сложной душевной жизнью и неудовлетворенными стремлениями берет на себя автор, но и его лирические медитации имеют характер скорее вынужденных, требуемых «литературой», они общи и банальны, выдержаны в каноне романтических, даже преромантических ламентаций: «Могу ли, могу ли я забыть время, проведенное в тебе, пленительный городок? То бесценное время, в которое меня окружала радость, в которое меня лелеяло счастие! – Увы! почто минуты радости пролетают быстро? почто счастие наше бывает непродолжительно?» *[Кудряшев 1826: 275]*. Они содержат некоторый намек на личные обстоятельства автора: так, в следующем пассаже автор-рассказчик говорит о жестокосердии людей, «которые забыли права человеческие и отравили жизнь … ядом мучительной горести!» *[Там же: 276]*. В некрологе на смерть Кудряшева П.П. Свиньин упоминал о меланхолии и болезненном состоянии его духа, причина коих – «злоба и зависть» *[Свиньин 1828: 165]*. Если учесть быстрое продвижение Кудряшева по службе и уважение, которым он пользовался среди солдат и молодых сослуживцев, а также его роль в Оренбургском тайном обществе, так оно, возможно, и было[5]. Но в повести элегические жалобы на жизнь несут скорее литературный отпечаток, нежели жизненно-биографический, – они присутствуют там в согласии с каноном романтической эпохи.

Подчас из столкновения дискурсов биографического и романтического возникает не предусмотренный самим автором эстетический диссонанс. Например, сетования автора-рассказчика на непродолжительность радостей жизни даются в контексте любования городом Верхнеуральском, где проходила его юность: «Благословляю, благословляю тебя, незабвенный Верхнеуральск! Ты занимаешь незавидное место на карте Азиатской России, но самое первое – в моей памяти, в моем сердце. Могу ли, могу ли я …» и т. д. *[Кудряшев 1826: 275]*. В чем причина этого диссонанса? Очевидно, в несоответствии глобалистских устремлений романтизма, его претензий на космический размах страстей, космополитизма сознания той предметной сфере, в которую помещается весь этот художественно-идеологический универсализм: пространству буквально «малой родины», к которой привязано ограниченное жизненным и эстетическим опытом индивидуальное сознание автора, что обусловливает подражательность и ориентацию на образцы, представляемые литературой. К тому же эпоха романтизма сама по себе была литературна, в ней, согласно «парадигме Чижевского», «тексты … были направлены внутрь себя, интровертированы, а форма главенствовала над содержанием»[6], так что объективно-реалистическая интенциональность художественного сознания не приветствовалась, а именно она обычно и определяла специфику творчества провинциальных, в частности уральских, писателей.

Контраст двух ипостасей авторского «я» – биографического и литературно-роман(т)ического – проявляется и как оппозиция двух слоев повествования: фикционального и фактуального, т. е. вымысла и достоверности, беллетристики и очерковости. Выстраивающийся по канону сентименталистски-романтической традиции «страдательный» образ автора сталкивается с полным благополучия финалом истории Федора, служащим утешением тому же автору: «Может быть, и мне предстоит счастливая будущность; может быть, и я паки узнаю радости, как Федор…» *[Кудряшев 1826: 276]*. Нарушаются границы между миром героев и рассказчиком, «историей» и повествованием, что было характерным явлением в структуре не только романтической, но и преромантической поэмы первой трети XIX в. и связывало поэму с лирическими жанрами – с их субъект-субъектными отношениями между героем и автором *[см.: Тамарченко 2008]*. Подчеркнутая вненаходимость автора внутреннему миру произведения будет складываться в литературе постепенно и обретет классическую форму в жанрах реалистической прозы середины века (роман, повесть, рассказ), однако проницаемость границ между автором и героем с доминантой на активной роли автора в повествовании сохранится в некоторых очерковых формах. Несмотря на принципиальную разницу очерка и романтической поэмы указанная персонажно-авторская «субъект-субъектность»

[4] В ту пору «киргизами» называли все степные народы, живущие к югу от Оренбуржья, поэтому в согласии с реальностью героиня повести Кудряшева, скорее, казашка.

[5] В письме Свиньину от 11 марта 1825 г. Кудряшев говорит о преследованиях некоего человека, «подвергнувших» его суду, обращается к покровительству Свиньина и просит того написать П.К. Эссену *[Кудряшев РО РНБ: 3об. – 4об.]*. О ком и о чем конкретно шла речь – не установлено.

[6] Комментарий закономерности, проговоренной Д. Чижевским, принадлежит В. Рудневу *[2000: 201–202]*.

сближает эти жанры, что важно при разговоре о повестях поэмного типа Кудряшева: придя в его произведения из романтической художественной системы, далее эта черта обретает иные функции и эксплицирует этнографически-очерковое, чаще всего вполне реалистическое начало.

*Былевая* установка «Киргизского пленника» (напомним подзаголовок: «Быль Оренбургской линии»), более подходящая для путевого очерка, контрастирует с «вымыслом», с литературно-беллетристической, а в иных случаях и фольклорно-поэтической традицией. Начало произведения строго фактуально: «Верхнеуральск, составляя пограничную крепость, принадлежит к числу уездных городов Оренбургской губернии; он находится под 53°52′40″ северной широты и под 76°47′12″ восточной долготы…» *[Кудряшев 1826: 273]*. Далее следует реалистически достоверное и живописное описание города, чудесной природы Урала. В самой истории Федора, которая подается как услышанная «от одного почтеннейшего старца» *[Там же: 276]* «невымышленная повесть» *[Там же: 290]*, приподнято романтический стиль сочетается с фольклорными оборотами: «…засвистели пернатые стрелы; зазвучали булатные копья; зажужжали свинцовые пули; от острых сабель и тяжелых палашей посыпались искры – и горячая кровь обагрила холодную землю!..» (о схватке казаков с киргизами) *[Там же: 277]*. Рассказ о страданиях героя в плену (невольник, как ему и положено, несчастен, хотя страдания его большею частью – от голода, а не собственно от заточения) прерывается объективно точным и заинтересованным описанием обычаев и образа жизни чужого народа, лишенным какой-либо эмоциональной или литературной избыточности: «Способ лечения (Федора, раненного в сражении. – *Е.С.*) был самый простой, именно: Федора каждодневно обкладывали горячею овчиною, за минуту перед тем с барана снятою. Это простое лечение было очень полезно для нашего вахмистра; он, по прошествии пяти недель, совершенно выпользовался» *[Там же: 280]*.

Порой стилистически разнородные элементы сталкиваются в границах одного сегмента. Хозяин Федора Кутлубай дает ему наказ совершенно в сказочном духе: «Слушай, невольник! Ты должен мне служить верно; за это я буду кормить тебя, одевать и обувать; но ежели ты сделаешь побег, то знай, что нигде не можешь от меня укрыться – ни на земле, ни в воде, ни в воздухе…» *[Там же: 281]*. А затем делает предупреждение о ждущем Федора страшном наказании, которое степняки реально применяли к своим пленникам и которое много позднее было описано Н.С. Лесковым в повести «Очарованный странник»: «…подрежу тебе кожу на подошвах, насыплю туда мелко нарубленных конских волос и сделаю то, что ты будешь мучиться и раскаиваться всю жизнь!» *[Там же: 282]*.



Можно предположить, что именно из совокупности таких произведений, как повесть оренбуржца Кудряшева, и вырастал реалистический дискурс о разного рода «пленниках» (кроме повести Лескова, это, конечно, «Кавказский пленник» Л. Толстого), до сих пор актуальный в нашей литературе. Кроме того, Кудряшев проложил дорогу последующим романтическим повестям с сюжетом «киргизского пленника»; симптоматично, что наряду с разнообразной, в основном ориенталистской, топикой[7] в середине 1820-х гг. в отечественной литературе актуализируется уральская тема. Возможно, произведения Кудряшева – в окружении публикаций П.П. Свиньина и аналогичных материалов в других журналах – способствовали развитию этого интереса. Причем первенство Кудряшева здесь неоспоримо – об этом говорит сопоставление его повестей с произведениями сходных жанровых ориентаций иных авторов, где мы находим ряд заимствований у Кудряшева.

Так, в 1828 г. отдельным изданием выходит «Чека, уральская повесть» Ф. Алексеева, получившая положительные отзывы критики *[см., напр., Новые книги 1829]*. Материалом повести стали события Пугачевского восстания, а героем – «уральский казак» *Иван Чека*, один из его предводителей, соратник «разбойника» Пугачева. В повести Кудряшева «Сокрушитель Пугачева, Илецкий Казак Иван (Оренбургская повесть)», опубликованной в «Отечественных записках» за 1829 г., имеются иные и представляющиеся более верными сведения о человеке, ставшем героем Ф. Алексеева. Герой Кудряшева – «искатель счастия, *Иван*», уверовав в то, что «Пугачев не обманщик, не самозванец, а действительный император Петр III», попал на службу «к варвару *Чике*, называвшемуся Графом Чернышевым» *[Кудряшев 1829б, № 115: 249]*: простодушный уральский (илецкий) казак и предводитель пугачевского войска здесь разводятся, и это более похоже на правду. Однако судьба героя и любовная коллизия повести получают у Кудряшева вполне благополучное разрешение: Иван возвращается к своей любимой Даше, поскольку после падения Пугачева он был прощен правительством. Автор, очевидно, «потворствует» герою-земляку, и в этом плане его произведение соответствует канонам нарождающейся

[7] Н. Трубицын указывал, что в первой четверти XIX в. в отечественной культуре совершается поворот от иностранной (в основном) этнографии к местной: «…пестрят темы с действием на Кавказе, в Крыму, Бессарабии, Малороссии…» *[Трубицын 1912: 245]*.

массовой беллетристики, а не романтической поэмы (повести). Напротив, в поэме Ф. Алексеева в соответствии с духом романтизма история заблуждений уральского казака облечена в трагические тона: «Его могучий, пылкий дух / Томил мучительный недуг», и ничто не в силах спасти Чеку – «Погиб злодей… <…> И роковая голова / С кровавой плахи покатилась» *[Алексеев 1828: 25, 35, 36]*[8].

Далее назовем поэму («повесть в стихах») Н. Муравьева «Киргизский пленник», также вышедшую отдельным изданием в 1828 г. В подзаголовке сказано: «Взята с истинного происшествия Оренбургской линии». Содержание повести позволяет выявить откровенный плагиат автора: Муравьев перелагает стихами, заметно сокращая оригинал, сюжет «Киргизского пленника» Кудряшева. Он даже не меняет имен героев: казака-«уральца», как и у Кудряшева, зовут Федором, девушку-«киргизку» – Баяной, ее отца – Кутлубаем. В общих чертах сохраняется фабула поэм о «пленнике», которой следовал и Кудряшев: есть вступление, где описывается явление музы к автору, далее – исполненное в должном поэтическом духе изображение «вольных сынов» природы – «киргизцев», которые «буйною толпой … Летят как вихорь в чистом поле» *[Муравьев 1828: 13],* «киргизская песня», затем плен героя и чудесное спасение благодаря помощи влюбившейся в него девушки. Если «фактура» поэмы заимствована у Кудряшева, то поэтическая часть и композиция – у Пушкина, ставшего, как прекрасно показал Жирмунский и о чем мы говорили выше, образцом для многих эпигонов[9]. Однако оренбуржец Кудряшев хорошо знал места действия своей поэмы и представил их с топографической точностью, его же подражатель совершает ряд географических и чисто этнографических ошибок: озеро Малый Богодок (правильно: Бугадак или Богадак) лежит у него «недалеко от Красноярска», а совсем рядом «Хребет Рифейский грозной, длинной / Чернеется в дали пустынной» (Красноярск невольно попадает в оренбургские степи), «калыма» в авторском примечании расшифровывается как невеста и т. д.

Наконец, в «Дамском журнале» за 1832 г. был напечатан «Отрывок из повести: Илецкий казак» Ольги Крюковой, уроженки Оренбурга, однако содержанием фрагмента является

[8] В данном случае высокая романтическая концовка исторически более достоверна, чем *happy end* Кудряшева.

[9] Ср., в частности, характеристику Баяны: «Его молоденькая дочь / Была прелестная, младая…» *[Муравьев 1828: 26].* В «Цыганах» Пушкина о Земфире: «Его молоденькая дочь…». Ряд примеров заимствований из текстов поэм Пушкина может быть продолжен, но вряд ли в этом есть смысл.



лишь описание казачьей крепости – «Илецкой защиты», на охране которой от кровожадных киргиз-кайсаков стоят «Калмык строптивый и суровый, / Послушный, медленный Башкир» *[Крюкова 1832: 109]*. Возможно, и скорее всего, Крюкова ориентировалась на повесть все того же Кудряшева «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван».

Таким образом, повести Кудряшева выступили в качестве образца для целого ряда не только провинциальных, но и столичных авторов. Процесс распространения жанрового канона романтической поэмы и его стандартизации имел своего рода «кумулятивный» характер: отталкиваясь от первоисточника – пушкинских поэм, он вовлекал в свою орбиту уже вторичные образцы жанра, в которых были удачно уловлены потребности массового читателя и складывались законы массовой литературы, беллетристики – их время придет совсем скоро, в 1830–1840-е гг. Это экзотичность ситуации, не меньшая, чем у Пушкина, но открывающая читателю все новые российские пространства, знакомящая его с новыми народами, их бытом и строем жизни, сюжетная острота, нередко основанная на привлечении материала из исторического прошлого страны (как в повестях на тему Пугачевского бунта), наконец, благополучный финал, сводящий на «нет» суть романтического конфликта, но зато успокаивающий эмоции читателя и позволяющий надеяться на гармоническое разрешение жизненных конфликтов.

Однако только у Кудряшева – в отличие от его последователей и более мелких подражателей Пушкина – мы находим сочетание литературного романтизма и интуитивно нащупываемой струи достоверного повествования, за которой было будущее. Это позволяет считать его одним из предшественников А.А. Бестужева-Марлинского, в прозе которого взаимодействие героической патетики романтических характеров и страстей с точностью реалистического жизнеописания доведено до возможного на тот момент совершенства. С этого начинал и Лермонтов, в «Герое нашего времени» использовавший и фабулистику историй о «пленниках», и традицию «путевого очерка», и романтический этнографизм.

Фабула «киргизского пленника», получившая такое широкое распространение в русской литературе второй половины 1820–1830-х гг. («киргизский пленник» успешно конкурировал с пленником «кавказским»), была поэтически отражена Кудряшевым в стихотворении «Сетование Киргиз-Кайсацкого пленника», где четкий двустопный ямб удачно передает прерывистость жалоб пленника и его тоску по свободе:

Ах! Что со мной?
В очах слеза!
Здесь край чужой,

Души гроза…
Твоя волна,
Река Уиль,
Мутна, черна,
Черна, как ил!

[*Кудряшев 1828*][10].

Отмеченные выше черты авторской позиции и особенности повествования Кудряшева определяют построение и других его повестей, выполненных на этнографическом материале: «Искак. Татарская повесть», «Даржа. Калмыцкая повесть», «Абдряш. Башкирская повесть», «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван. Оренбургская повесть». Во всех «единодержавие» традиционного романтического героя нарушается введением пространных описаний образа жизни народа, его обычаев, верований, быта и рода занятий, окружающей природы, сведений из истории края. Все они воссоздавали колорит жизни восточных народов, который на примере «башкирцев» и соседствующих с ними татар Кудряшев знал достаточно хорошо, поэтому их фактуальность наряду с обязательной любовной фабулой в центре беллетристического сюжета также типологична и «сделана» по одной матрице. Это отмечал сам Кудряшев в письме П.П. Свиньину – и это становилось «неканоническим» приемом введенной им в литературу инвариантной версии канонической жанровой формы романтической поэмы: «Может статься, что сии повести однообразны, но этого избежать было невозможно, потому что, при сочинении их, я поставил себе за правило не упускать из виду разнородных обрядов, суеверий, предрассудков, обыкновений и, по возможности, старался включать оные в повествование, чтобы короче познакомить читателей с действующими лицами» *[Кудряшев РО РНБ: 13]*. Однако в них намечается и новый элемент, характеризующий авторский пафос, – своего рода модус рефлексии автора по поводу своих созданий. Рассмотрим с этой стороны «татарскую повесть» «Искак».

Произведение посвящено романтической любви молодых татар – Искака и Фатимы, верность чувства которых подвергается

[10] Река Уиль, согласно примечанию автора, «протекает в Киргиз-Кайсацкой степи». Киргиз-кайсаками называли у ту пору степные народы юга России, т. е. главным образом тех же казахов. В рукописном фонде ИМЛИ имеется также стихотворное послание Кудряшева П.В. Сушкову (кременчугскому уездному предводителю дворянства, как значится в тексте) под заглавием «Стихи от Киргиз-Кайсака», написанное от лица коренного жителя степей. Но фабула «пленника» там отсутствует (Кудряшев П. Стихи от Киргиз-Кайсака, с дарственной надписью Сушкову Петру Васильевичу // РО ИРЛИ (Пушкинский дом). Ф. 265 (Архив журнала «Русская старина»). № 5279. Оп. 2. Ед. хр. 2780).



бесконечным испытаниям. Однако традиционная романтическая сюжетика в повести Кудряшева во многом условна. Активность героя, именем которого названа повесть, явно проигрывает против активности Фатимы. Он томится печалью, но… ездит к невесте, выбранной для него родителями; удовлетворенный предсказанием старухи о счастливом будущем с Фатимой, он утешается и ждет предначертанного, и лишь случайность помогает ему получить известие о любимой. Фатима гораздо более серьезно противостоит обстоятельствам: упорно отвергает домогательства похитившего ее злодея Муслюма, хранит верность Искаку, а когда жизнь становится совсем невыносимой, решается на самоубийство. Вопреки обычному развитию романтической фабулы, действие достигает кульминации не в момент похищения или возвращения Фатимы, которое совершается без всякого участия Искака, а во время объяснения героя с Зюлейкой – его невестой, также не «по традиции» любящей другого, девушкой вполне решительной, подобно Фатиме. Здесь Искак наконец проявляет долгожданную активность, и действие драматизируется даже внешне: трудное объяснение молодых людей представлено в форме диалога. Автор, насколько это возможно, пытается психологизировать отношения своих героев. Само же введение двух женских партий наряду с подчеркнуто пассивной ролью оказавшегося между ними мужчины, хотя и не соответствует распространенному жанровому канону романтической поэмы, выполненной по модели «пленника», вновь заставляет вспомнить Пушкина, на сей раз – его «Бахчисарайский фонтан».

Разрушение канона совершается также на уровне авторской позиции. Рассказчик повести – моралист, хорошо знающий читательские ожидания и подчас подыгрывающий им, а порой эти ожидания нарушающий. Невеста Искака, которую прочат ему в жены родители, носит имя *Зюлейка*, связанное с поэмами Байрона и закрепившееся в русской литературе несколько позже – в 1830-е гг. Но не сам автор-рассказчик называет Зюлейку «девой рая» и в каноне воспевает ее прелести, а «мещеряцкие песнопевцы, подражая стихотворцам роскошного востока» *[Кудряшев 1961: 105]*. Бытовая, прозаическая достоверность вторгается в романтический сюжет: «Где родилась Фатима? (риторический вопрос – морфологический признак романтического стиля. – *Е.С.*) Она родилась в татарской деревне Алмалах, которая принадлежит ныне г. Тимашеву (прозаизм, нарушающий романтическую недосказанность и создающий пародийный эффект приема. – *Е.С.*)» *[Там же: 93]*. Резонерское отступление о силе и неизбывности любви в жизни человека плавно переходит в лирическое восклицание, а затем сменяется насмешливой отсылкой к традиции, от которой отталкивается автор: «Эта страсть

столько уже известна, что не токмо мужчины, но даже и юные девушки, – сии последовательницы строгой Дианы, – даже девушки, говорю, в томительной тишине, под родными кровами, часто, очень часто мечтают о прелестях любви … Усладительница жизни нашей, священная, всесильная любовь! Я уважаю тебя и уважаю всем сердцем, всей душою; но не хочу много говорить о тебе, не хочу повторять чужих мыслей, чужих выражений. Пусть какой-нибудь досужий пиит гремит на своей неугомонной лире, пусть прославляет любовь и наводит сон и на своих читателей и на своих читательниц! Я не хочу утомлять ни тех, ни других, а потому и приступаю к делу» *[Там же: 93–94]*.

Автор-рассказчик не только риторичен, но и *ироничен* по отношению к поэтической модели, которой он пользуется, к ее стилистике, хотя его ирония возникает из стилизации и еще не вполне отчетливо отделяется от нее. Но в любом случае это уже знак авторской рефлексии на жанр, на литературу – и на себя в ней. Романтическая ирония в художественной практике русской литературы оформилась в основном уже в 1830-е гг., и главным ее «носителем» выступала именно проза. Однако объектами иронии обычно служили «пошлая» обыденная действительность, плоскостное мышление людей, не подозревающих о «мирах иных», законы здравого смысла и т. д. У Кудряшева мы наблюдаем иной тип иронии – направленной не на мир, а на *форму произведения* и на те *правила*, что определяли сложившееся в литературе письмо. Это позволяет иначе увидеть его текст, казалось бы, полностью подчиненный законам массовой беллетристики, и сделать предположение о его жанровой установке.

Как свидетельствует анализ, в повести сосуществуют даже не два, а три уровня повествования и сюжета: «беллетристика» – романическая и романтическая любовная история, «фактуальность» – историческое и этнографическое, достоверное повествование о жизни татар и башкир, их прошедшем и настоящем, и, наконец, волшебно-фантастическая линия, связанная с рассказом о Черном рыцаре. Именно литературная традиция описания отношений молодых людей и вызывает наибольшую иронию рассказчика: воссоздавая эту историю, он встает в позицию «мета» и постоянно снижает положенный по канону высокий стиль рассказа о любви своими насмешливыми замечаниями и отсылками к личному опыту читателей. Историко-этнографическая линия выдержана в достаточно серьезном стиле и наиболее органична для автора, здесь он не играет с читателем, хотя само по себе столкновение очерковой достоверности с романтическими поэтизмами, как и в «Киргизском пленнике», рождает порой комический эффект, не программируемый автором. Третий сюжетный уровень, очевидно, возникает в повести Кудряшева как



ответ на последние требования современной ему литературы и «вмонтирован» в его текст всего слабее. В произведениях западных, особенно немецких, романтиков мистико-фантастические мотивы были явлением гораздо более распространенным, нежели в творчестве отечественных авторов середины 1820-х гг., когда Кудряшев писал свои повести (заметим, что «Искак» недаром был опубликован в 1830 г. – тогда в отечественной печати фантастика и мистика стали культивироваться более интенсивно).

Источником рассказа о Черном рыцаре автор-рассказчик называет предание «седобрадых башкирцев и морщиноватых старух», и, согласно им, Кара-батыр – могущественный чародей, заставляющий служить себе «какого-то сильного демона» *[Там же: 96]*. Но позже Черный рыцарь погибает в битве с киргизцами, напавшими на деревню Алмалы и похитившими Искака с Фатимою. Легендарное, сказочно-фантастическое сталкивается с историческим (схватки «немирных» киргиз-кайсаков с оседлыми башкирами и татарами происходили в реальной действительности), но противоречие это так и остается в повести Кудряшева непримиренным. Потусторонние силы никак не помогают да, впрочем, и не мешают влюбленным – их соединение происходит согласно человеческим законам. В конце повести, во время свадебного пира Искака и Фатимы, в дом отца юноши является страшный призрак разбойника Мустафы, его предка, но и это не помешало счастию молодых, хотя в настоящем времени повествования дом Сеита объявляется запустелым и пугающим жителей разнообразными легендами, связанными с ним. Типологически разрешение сюжетной коллизии в произведении Кудряшева оказывается близко к приемам повествования в готических новеллах предромантического типа. Как пишет В.М. Маркович, их «герои представали жертвами неведомого и непостижимого, но все это создавалось и нагнеталось для того, чтобы в определенный момент получить вполне естественное объяснение» *[Маркович 1987: 152]*. Просветительский реализм, торжествующих в этих финалах, не чужд и позиции Кудряшева.

Имея в виду остраненность и ироничность позиции автора-рассказчика, хотя и не доведенные до конца, не охватившие все слои произведения, повесть Кудряшева, на наш взгляд, следует признать одной из первых в истории русской литературы пародий на сюжет романтической поэмы, хотя пародией, повторяем, не разорвавшей еще связи со стилизацией и подражанием, пародией, родившейся из гибридного сочетания разных стилевых пластов романтической повести. Первые литературные пародии на байроническую поэму стали появляться в конце 1820-х – начале 1830-х гг. В.М. Жирмунский относил к их числу поэмы «Московский пленник» Ф. Соловьева и «Калмыцкий пленник»

Н. Станкевича и Н. Мельгунова, причем отмечал, что «Московский пленник» стоит «на грани между подражанием и пародией (иногда, быть может, не намеренной?)» и не воспринимался как пародия в год его издания, 1829-й *[Жирмунский 1978: 255]*. Пародийность текста Соловьева создавалась за счет перенесения высокой романтической ситуации в намеренно сниженные житейские обстоятельства: молодой калужанин попадает в плен к московским игрокам, а бегству его помогает некая красавица – несмотря на то, что герой любит другую. Мотив разочарования, как показал Жирмунский, сменяется здесь мотивом разорения, причем вполне буквального. В самом же стихотворном повествовании комический, пародийный эффект не предусмотрен – оно вполне серьезно и подчас контрастирует с сюжетно-тематической травестией[11], и в этом состоит существенное отличие поэмы от повести Кудряшева.

Пародийный эффект имел лишь «Калмыцкий пленник», сразу так задуманный и напечатанный в «Молве» в 1832 г. *[Станкевич 1832, см. о нем: Жирмунский 1978: 255–256]*, причем произведение публиковалось как «Отрывок из романтической поэмы», что также имело «понятный современникам смысл – полемического выступления против русских “романтиков”» *[Жирмунский 1978: 255]*.

Более отчетливую, чем в «Искаке», пародийно-ироническую направленность имеет «калмыцкая повесть» Кудряшева «Даржа» (по имени главного героя). Произведение открывается мольбой, которую воссылает герой всем богам калмыков, прося о выздоровлении своей возлюбленной, причем повествователь ведет намеренную игру с читателем: сначала он вводит его в заблуждение столь истовой молитвой, идущей словно бы от первого лица, а затем «открывает карты» и демонстрирует свою дистанцию от героя: «Так молился сын старого Зайсанга-Нури, молодой черный калмык Даржа, простираясь перед болванами Бурханов, поставленными в домашней кибитке, называемой гиром; так молился он с глубокими вздохами и сильными восклицаниями, защурив глаза, потупив голову, сложив ладони и подогнув правую и скорчив левую ногу» *[Кудряшев 1829а: 382]*. Комический эффект целенаправленно создается автором: Даржа просит о выздоровлении своей возлюбленной – красавицы, «которая изволила за ужином слишком неумеренно покушать жирных сурков и больших крыс, которые у калмыков употребляют вместо гусей, уток и баранины» *[Там же: 385]*. Кудряшев утрирует и радикально снижает романтический канон – фактически он ставит его на службу чисто познавательным, просветительским задачам, деэстетизируя романтическую поэму и все ее традиционные приемы. Однако при этом он не просто отталкивается от традиции, но акцентирует свое противостояние ей: «Калмыцкие сказочники все единогласно утверждают, что дочь почтенного Зайсанга Дамбы, прекрасная Мянгята, обладала такими прелестями, какие до того времени не встречались на берегах Волги, Сарпы, Салы, Маничи и Кумы… <…> Лицо ее было различных цветов: черного, белого, желтого, красного, или сказать яснее, смугло-бледно-желто-красноватого. Толстые губы, длинные белые зубы, большие отвисшие груди – умножали прелести 19-летней Мянгяты» *[Там же: 383]*. В то же время он мотивирует свою иронию в адрес калмыцкой красавицы отсылкой к историко-этническому понятию о красоте: «Но прошу не забывать, что калмыки имеют понятия о красоте совсем другие противу понятий европейских» *[Там же: 384]*, т. е. не стремится нарисовать стилизованный портрет писаной красавицы в европейском (байроническом) ключе и, таким образом, встает на позицию диалогического принятия образов сознания и жизни других народов.

В описании молитвы Даржа за здравие любимой мы находим очевидную перекличку со стихотворением самого Кудряшева «Мольба джяура», а образ его красавицы неизбежно вызывает в памяти стихотворение А.С. Пушкина «Калмычке», написанное в том же 1829 г., когда была опубликована повесть Кудряшева и когда ее автора уже не было в живых. Этнографический элемент в этой повести количественно перевешивает беллетристику: чрезвычайно подробно рассказывается об обычаях и религии калмыков, – видимо, автор воссоздавал все это по книгам и рассказам более, нежели по личным впечатлениям.

Продуктивность Кудряшева и та быстрота, с которой он писал свои повести (П.Е. Размахнин, учитель Оренбургской гимназии и его друг, не всегда успевал переписывать их набело для пересылки в журналы[12]), во многом обусловливались запросом со сторон «адресатов» этих произведений. В 1820-е гг. Россия заново открывала свои даже не окраины, а внутриколониальные владения, так что интерес к жизни азиатских народов был велик.

[11] См., напр.: «Он вспомнил все: родных, Калугу – / И бледнолицую подругу; / Но вспомнил вместе он и то, / Что он должник, Московский пленник, / И добродетели изменник. <…> Но Калужанин разоренный / Любви ее не отвечал; / Долгами карт обремененный, / Он все для жизни потерял» и т. д. [*Соловьев 1829: 11, 18*].

[12] Ср. из письма Кудряшева П.П. Свиньину: «Размахнин не окончил еще обещанных Вам рисунков; он столько занят по должности своей, что едва имеет время переписывать мои фолианты» [*Кудряшев РО РНБ: 14*].

Его активно стимулировали журналы. Редактор-издатель «Отечественных записок П.П. Свиньин, посвятивший Кудряшеву полноценный очерк, где опубликовал его письмо и дал описание своей встречи с поэтом, писал: «После нескольких свиданий наших, открыв в Кудряшеве большие сведения о Башкирцах, Киргис-Кайсаках и прочих соседственных Азиатских народах, коих и язык ему был совершенно знаком, – я посоветовал ему не предаваться исключительно Поэзии, а заняться такими трудами, кои бы со временем принесли очевидную пользу ему и Словесности Русской, обогатив ее новыми произведениями роскошного Востока. Кудряшев почувствовал истинное направление своего таланта и, в течение двух лет после того, несмотря на болезненное и неприятное положение свое, написал…» (далее перечисляются его повести этнографически-ориенталистской направленности) *[Свиньин 1828: 169]*. Откликаясь на запрос аудитории, Кудряшев поставил жанр «восточной повести», что называется, на конвейер, становился массовым писателем и переводил высокопросветительскую (а по сути, колониально-политическую) литературу о различных народах империи в сугубо беллетристическую, рассчитанную на читательский интерес, объединяющую гнозис и вымысел буквально под одной обложкой. «Если бы Вы при “Отечественных Записках” издавали *прибавления литературные*, – пишет он Свиньину, – тогда бы я был ревностным сотрудником Вашим и в течение года, каждомесячно присылал бы по одной прозаической повести и по целой тетради стихотворных пиес» *[Кудряшев РО РНБ: 14об.]*.

Наблюдения над повествовательной структурой и позицией автора в повестях Кудряшева показывают, что сами эти повести, будучи выполнены по канону романтической поэмы, выходят за ее пределы, их «внутренняя мера» определяется тяготением к эпической форме, даже более того – к форме романа. Иначе говоря, процесс деканонизации жанра и его романизации в них проявляется весьма отчетливо. Особенно это заметно в более поздних по времени написания повестях «Абдряш» и «Искак»; в последней сама трехслойность повествования позволяет говорить о «стилистической трехмерности», свойственной, согласно позиции М.М. Бахтина, именно роману – «эпосу нового времени» *[Бахтин 1986: 399]*. Этнографизм, который вводит в свои произведения Кудряшев, и не только в повестях, но и, более активно, в путевых очерках и статьях также способствовал разрушению жанровых канонов романтизма. Сама просветительско-познавательная установка автора, сочетающаяся с его разночинским происхождением и житейским демократизмом, с социальной позицией военного чиновника, живущего на окраине огромной империи, перед лицом разноплеменной, разномастной Азии, чрезвычайно разнообразила литературный ориентализм повестей и стихотворных пьес Кудряшева, внося в них дух оригинальной, не поддающейся подражанию жизни. За прозаическими повестями Кудряшева открывалась перспектива большой русской литературы всего XIX в., традиция прозы в которой интенсифицировалась вскоре после его смерти, когда была опубликована большая часть написанных им текстов – экспликантов национальных образов мира.



## ЛИТЕРАТУРА


*Алексеев Ф.* Чека, уральская повесть: Сочинение Федора Алексеева. М., 1828.

*Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.

*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978.

*Зырянов О.В.* Повесть стихотворная // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 172–172.

*Крюкова О.* Отрывок из повести: Илецкий казак // Дамский журнал, 1832. Ч. 40, № 46. С. 108–110.

*Кудряшев П.* Киргизский пленник (Быль Оренбургской линии) // Отечественные записки, 1826. Ч. XXVIII, № 79, нояб. С. 273–290.

*Кудряшев П.* Абдряш. Башкирская повесть // Отечественные записки, 1827. Ч. 29, № 81, янв. С. 126–145; № 82, февр. С. 322–520.

*Кудряшев П.* Сетование Киргиз-Кайсацкого пленника // Вестник Европы, 1828. № 4, февр. С. 278.

*[Кудряшев П.]* Даржа. Калмыцкая повесть (без подп.) // Отечественные записки, 1829*а*. Ч. 39, № 113, сент. С. 379–401; Ч. 40, № 114, окт. С. 67–86.

*Кудряшев П.* Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван (Оренбургская повесть) // Отечественные записки, 1829*б*. Ч. 40, № 115, нояб. С. 233–259; № 116, дек. С. 423–447.

*Кудряшев П.* Искак. Татарская повесть // Отечественные записки, 1830. Ч. 43, № 124, авг. С. 164–193; № 126, окт., нояб., дек. С. 43–106.

*Кудряшев П.М.* Письма Павлу Петровичу Свиньину. 1825–1826 гг. Оренбург. 15 л. // РО РНБ. Ф. 679 (Свиньин П.П.). Оп. 1. Ед. хр. 76.

*Кудряшев П.М.* Прощание башкирца с милой. Песнь башкирца перед сражением. Песнь башкирца после сражения. К башкирской девушке. Абдрахман (Отрывки). Искак. Предрассудки и суеверия Башкирцев. Письмо П.П. Свиньину // Башкирия в русской литературе. В 5 т. / Под общ. ред. А.Н. Киреева. Уфа, 1961. Т. I. С. 73–141.

*Кудряшев П.М.* Письмо П.П. Свиньину (Отрывки). Из неопубликованных писем П.П. Свиньину // Оренбургский край в произведениях русских писателей: Учебное пособие по краеведению / Прокофьева А.Г., Пузанова Т.Н. Оренбург, 1991. С. 44– 47.

*Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

*Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994.

*Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995.

*Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 138–166.

*Матвиевский П.Е.* К вопросу о революционной ситуации 20-х гг. XIX в. и отзвуках движения декабристов в Оренбургском крае // Учен. зап. Чкаловского (Оренбург) пед. ин-та. Сер. Историко-филол. наук. Чкалов, 1952. Вып. 6. С. 215–257.

*Муравьев Н.* Киргизский пленник, повесть в стихах Н. Муравьева. (Взята с истинного происшествия Оренбургской линии). М., 1828.

Новые книги: Чека, Уральская повесть. Сочинение Фед. Алексеева. М., в типогр. Н. Степанова 1828 // Северная пчела, 1829. № 46. 16 апр. С. 1–3.

Очерки по истории Башкирской АССР. Т. I. Ч. 2. Уфа, 1959.

*Рабинович М.Д.* Новые данные по истории Оренбургского тайного общества // Вестник АН СССР. М., 1958. С. 106–113.

*Рабинович М.Д.* Об архиве Оренбургского тайного общества // Вопросы социально-экономической истории периода феодализма в России. М., 1961. С. 350–356.

*Руднев В.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.

Русские песни и романсы / Под ред. В. Гусева. М., 1989.

*[Свиньин П.П.]* Петр Михайлович Кудряшев, певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей Киргиз-Кайсацких // Отечественные записки, 1828. Ч. XXXV, № 100. С. 145–176.

*[Соловьев Ф.]* Московский пленник: Повесть в стихах. Сочинение Ф. С-ва. М., 1829.

*[Станкевич Н., Мельгунов Н.]* Калмыцкий пленник. Отрывок из романтической поэмы // Молва, 1832. Ч. 4, № 75, 16 сент. С. 297–298.

Тайные общества в России в начале XIX столетия: Сб. материалов, статей и воспоминаний. М., 1926.

*Тамарченко Н.Д.* Поэма // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 180–182.

*Трубицын Н.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб., 1912.