

УДК 72.03:82«18»

**И.А. Стеклова**

### **АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»\***

Рассмотрена проблема межвидовых связей в отечественном искусстве первой половины XIX в. в феномене проникновения друг в друга столь различных эстетических сфер, как литература и архитектура. Исследованы механизмы взаимодействия литературы и архитектуры на примере произведений А.С. Пушкина как посредника между реально существующими архитектурными формами и рядовыми потребителями архитектурных форм — своими читателями. Прослеживается отношение поэта к архитектуре, подходы к непосредственному построению архитектурного пространства в сценическом решении драмы «Борис Годунов». Показано, что архитектура в трагедии «Борис Годунов» работала не только в каждой, отдельной форме, но и целиком, структурируя общее, подвижное пространство фабулы, архитектонику композиции трагедии.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** Пушкин, Борис Годунов, архитектурные образы, пространство драмы, архитектурное пространство.

The interrelation of various forms of Russian art of the first half of the XIX-th century in the phenomenon of mutual penetration of such different esthetic spheres as literature and architecture is described. The Golden Age of Russian culture is searched comprehension of general fundamental principles of forms forming in art. Architecture as an ideal composite model is commoved contemporaries. Unlike many writers of his time, A.S. Pushkin didn't criticize it, but he known the history and architecture practice and line up the essential component of art works.

Mechanisms of interaction of literature and architecture as exemplified by A.S. Pushkin's works as an intermediary between real architectural forms and ordinary consumers of these architectural forms — his readers — are investigated. Concept "form" divides different arts, concreteness and specificity of art-shaped material and aesthetic functions, but it also unites all kinds and genres of art. The word "form" embraces a considerable part of Pushkin's poetic-intellectual context. It marks not only the professional relation to various literary questions, but also the creativity vision in general, the phenomena of art in general. Forms both in poetry and in architecture really embody the result of the thought and the form of thinking in corresponding material, volume and plastic.

Poet's relation with architecture, approaches to architectural space in his drama "Boris Godunov" is discernible. In his first tragedy A.S. Pushkin adapted the Time of Trouble history together with feelings and behavior people which did not appear to without definite symbols and signs. According to Pushkin's the specifics of the stage life seen in the responsibility excluding possible inaccuracy where the artistic truth dominates in attitude to the architecture as to the metaphorical forms of the organization of stage space. The temporal distance lined up so how semantic distance, besides poetic vision and objective character of composition lows.

Architectural characters by Pushkin are not the decorations but elements which everyone can hear and see in 23 situations, engaged in the representation of different ways. They are functional connections, restrictions and at the same time increase of actions reaching historical symbolism. They are plastic metaphor of Russian old time. Architecture in the tragedy "Boris Godunov" works not only in each form but in whole uniting moving space, architectonic of the tragedy contexture.

**К е y w o r d s:** Pushkin, Boris Godunov, architectural images, space drama, architectural space.

Возможность сопоставления литературных и архитектурных процессов вполне справедливо вызывает недоверие. Но мотив для сопоставления есть — желание представить культуру максимально широко и целостно, для

---

\* Статья впервые была опубликована под названием «Городское пространство с точки зрения архитектора и поэта (на примере трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»)» в научно-теоретическом журнале ВолгГАСУ «Социология города» (2010. № 4).

чего придется воображать ее как пространство отношений, зависимостей между самыми яркими областями, вершинами. В отечественной культуре определенного времени литература и архитектура вершинными областями и были. И продолжают быть, потому что не только сохраняют статус неприкосновенного классического наследия, но и работают, реально насыщают материальную и интеллектуально-духовную среды. Периоды расцвета русской литературы и русской архитектуры могут по-разному трактоваться, выделяться, разводиться в хронологических границах, но на конкретном отрезке наложения совпадают настолько, что вопрос об их взаимовлиянии не может не подниматься.

То, что со второй трети XIX в. отечественное зодчество выпало из общественных приоритетов, связывается некоторыми его исследователями именно с подъемом роли литературы. С этим же связано и то, что профессия в стремительно меняющемся поле культуры все-таки освоилась, откликнулась на большую часть ее романтических исканий. По словам А.В. Иконникова, «прямой эмоциональный контакт с архитектурой сменило рассудочное восприятие через книжность, ... слово, вербальный образ, повествование. Архитектурная форма стала подчиняться некоему подразумеваемому тексту» [1]. Но и реальным художественным текстам тоже. Вне видения и конкретизации влияния литературы картина русской архитектуры не может быть полной и объективной.

Золотой век русской культуры искал постижения общих, фундаментальных принципов формообразования в искусстве. Не случайно архитектурная критика разворачивалась тогда (да и могла разворачиваться) только в искусственной универсальным знанием литературной среде. Архитектура как идеальная архитектуроническая, композиционная модель начала привлекать к себе писателей, наиболее выдающейся фигурой среди которых принято считать Н.В. Гоголя. Творчество же самого зачинателя невиданного литературоцентризма — А.С. Пушкина — в этом ряду опускается.

Прославленной беспредельности пушкинского слова предстояло в 1825 г., в Михайловском, хотя бы отчасти остановиться — драматически оформиться. Жанр первой национальной трагедии «Борис Годунов», как утверждал Б.В. Томашевский, «в сознании автора был театральной, а не книжной драматургией. Как ни противоречат драматические опыты Пушкина сценической практике его времени, он все же писал для сцены» [2]. К полному, проверенному стихами и романтическими поэмами контакту с публикой прибавился поиск визуального, к тому же исторического комментария. Без установки на взгляд из театрального зала он и не понадобился бы. Мастерское плетение канвы, по которой каждый читатель «вышивал» уже самостоятельно, втянуло в сферу своего воздействия зрителя. Будущему театру предстояло очутиться и в пространстве звучащих слов, и в пространстве видимых образов и творчески достроить самому и услышанное, и увиденное.

Во всех жанрах, за которые Пушкин брался, географически точное окружающее героев пространство доносило «метафорические признаки их культурной, идеологической, этической характеристики» [3]. Думается, нагрузка на пространство, подчеркнутая Ю.М. Лотманом в известном энциклопедическом полотне, сопутствовала и другому сочинительству поэта. Параллельному. Только здесь это «характеризующее пространство» должно было бы хоть отчасти осесть в реальном, трехмерном — без слов.

В пушкинском мире нет ничего случайного, не необходимого. Но что-то замышлялось в драме как необходимое и достаточное для непосредственного изображения, а что-то было необходимо, но могло трактоваться. Прямые указания поэта на внешний вид сцены исчерпывались названиями двадцати трех картин, краткими ремарками и редкими репликами героев. Они определяли общую, историческую фактуру решения подмостков и те пластические акценты, которые рассказывали о большем, чем могли показать, помещенные в конкретный стихотворный контекст.

Сумма необходимого и достаточного ограничивалась разнохарактерными *окнами, дверями, крыльцом* (дважды), *папертью, фонтаном, амвоном*, которые служили связями, центрами, ускорителями развития действия. Необходимое же могло показываться по-разному: полностью, частично или же не показываться совсем, передаваясь через реакцию персонажей, подобно обсуждаемому в третьей картине облику Новодевичьего монастыря, равно узнаваемому при предъявлении и целиком, и наполовину, и фрагментарно, а также и на слух, благодаря упоминанию колокольни, возведенной через столетие после описываемой истории. Пушкин об этом знал, но не отказался от заведомого анахронизма. Существовала ли в таком случае потребность в какой-либо архитектурной декорации для сопровождения диалога на *Девичьем поле*?

**Один**

*Нельзя ли нам пробраться за ограду?*

**Другой**

*Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,  
Не только там. Легко ли? Вся Москва  
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,  
Все яруссы соборной колокольни,  
Главы церквей и самые кресты  
Унизаны народом.*

**Первый**

*Право любо! [4]*

Не понятно, как и в какой внешней законченности воображал Новодевичий монастырь поэт. Не известно, бывал ли он в детстве рядом и помнил ли его, и какие из графических изображений смотрел (рис. 1). В 1820-х гг. наиболее доступными по Смутному времени были подмосковные панорамы XVII в. (уже с колокольней), например из опубликованных дневников Иоганна Корба и Корнеля де Бруина (рис. 2) или миниатюры Лицевых сводов конца XVI в., когда Бориса Годунова призывали на царство (рис. 3). Во-первых, обитель выглядела практически современно, во-вторых, представала в весьма отвлеченных, орнаментальных парафразах, через которые, впрочем, можно было прикоснуться к русской философии преображения бытия, где ясность, взаимосвязанность и целостность мира передавались доминированием архитектурных форм, эстетическими и этическими смыслами своеобразно прочтенных ограждений, проемов, кровель, венчаний.

Пушкин оставил монастырю некоторую узнаваемость, архитектурно артикулированную доминанту, подобравшую к себе всю сочлененную живописность перечисленных объектов. Он соединил *соборную колокольню, церкви с крестами* и преодолимую, очевидно, бревенчатую *ограду*, за которую *нельзя пробраться* только из-за тесноты. Получилось, что *кресты* — верши-

ны довольно компактного, горизонтально стянутого многоугольника. Возможно, не только по *условному неправдоподобию*, но и по *рассуждению*, что любой русский монастырь XVI в. был меньше монастыря XVII в. и устремлен к общей вертикали. Или по *вдохновению*, которое «*есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что способствует объяснению оных*» [5]. По *вдохновению*, активизирующему *расположение*, художническую интуицию с опорой на неизменные, в сущности, универсальные законы формотворчества. Таким образом, претензии историка к картине «*Девичье поле. Новодевичий монастырь*» мог вызвать только один объект — *колокольня*.



Рис. 1. Ш.К. Башелье. Вид Новодевичьего монастыря. Литография с оригинала Орлова. Середина XIX в.



Рис. 2 (слева). П. Пикар, И. фон Бликландт. Новодевичий монастырь. Фрагмент гравюры. 1707—1708 гг.

Рис. 3 (справа). Строительство Новодевичьего монастыря. Миниатюра рукописи XVI в.

Так или иначе, архитектурный ориентир, отмечающий место не только зрительно, но и на слух, был возведен, и безымянные, пронумерованные лица из толпы очутились на гребне пушкинской истории только благодаря тому, что смотрели на него. Такая колокольня была просто необходима и завершенности объемно-пространственной композиции монастырского ансамбля, и драматургическому замыслу.

Чувства, поступки действующих лиц мотивировались формой места, но и сами места окрашивались интонациями диалогов и монологов. В отборе, трактовке и подаче всех пространственных построений проявлялся собственный пространственный потенциал Пушкина, принципиально неисчерпаемый, непостижимый и тем самым неизменно актуальный. Ведь, если прислушаться к Гоголю, у самого Пушкина «в каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт» [6]. Мир воображения несравненно больше количества явленных (даже таким поэтом) слов, тем более перечня предметов для сцены, безмолвных и пустых вне действия, что дает право извлекать из простоты и легкости всех вербальных конструкций Пушкина массивы и массивы недоговоренных подтекстов.

Материализуясь из словесной «бездны пространства», переводясь в реальный антураж, образы упрощаются и уплощаются, теряют образный объем. Может, потому, за необходимым и достаточным исключением, Пушкин на них и не настаивал. Только намекал, как архитектурно должны различаться царские, патриаршие и боярские интерьеры и чем объединяться — в противоположность Краковским и Самборским анфиладам. Ведь в семантике слов автора такое разграничение уже было сделано. Если он уделил минимум внимания изображению *Кремля, Красного крыльца, Чудова монастыря*, то, очевидно, подразумевал ту неповторимую, национально-романтическую окрашенность *светлиц, опочивален, палат*, которая отсутствовала в обычных комнатах в Самборском замке. Значит, для *Польши* и на слух, и на вид было довольно практически современного колорита. *России* же требовался взгляд внутрь себя, подлинная история, отстоявшаяся не только в живописных оттенках родного языка, но и в оборотах иконописи, лубка, лицевых летописей (рис. 4, 5).

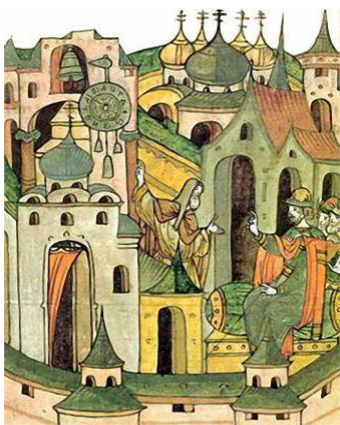


Рис. 4. Благовещенский храм Кремля. Миниатюра Лицевого свода XVI в.

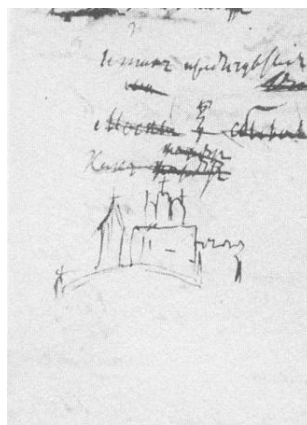


Рис. 5. А.С. Пушкин. Рисунок Московского Кремля в черновике VI главы «Евгения Онегина». 1827 г.

Сюжет «Бориса Годунова» начинался и заканчивался в Кремле. Архитектурные образы Кремля охватывали весь мир трагедии, и их историю поэт в какой-то мере знал: недаром в одном из черновиков «Евгения Онегина» колокольня Ивана Великого названа *башней Годунова*. Знал не только по учебникам и репродукциям. Есть свидетельства, что мальчик Александр забирался на эту самую колокольню вместе с дядькой Никитой Козловым и рассматривал Москву и, конечно, Кремль со всеми исследованными им и изнутри храмами (рис. 6).

Пушкин обзирал Кремль с одиннадцати разных точек. Одиннадцать разных картин в интерьерах Кремля составляли практически половину трагедии. Каждая из них была, так или иначе, архитектурно-композиционно охарактеризована, что требовалось не столько для грядущего зрительного зала, сколько для наполнения пульса внутреннего действия трагедии, органики пошагового проявления героев, их чувств и мыслей в предполагаемых обстоятельствах. Пушкин, прежде всего, творил пространство драматической мотивации, причем любого охвата. Можно сказать, развивал в сюжете пространство фабулы, а уж потом, в какой-то степени «условного неправдоподобия», проецировал его на сцену, в конкретную коробку с декорациями.



Рис. 6. Ф. Я. Алексеев. Успенский собор. 1801 г.

Для царя Бориса и его семьи подразумевались, вероятнее всего, помещения, заблокированные на западе Соборной площади вокруг Большой Золотой (Средней) палаты, располагавшиеся по обеим ее сторонам, разрастающиеся в глубину царского двора, подобно членам живого, саморазвивающегося организма. Таким образом, сцены в комплексе Золотой палаты разыгрывались в служебном отсеке, в парадной Большой «избе», в частных покоях на поло-

винах царя и царицы, в опочивальне царя. Через переходы, проходы, галереи, сени, лестницы, лабиринты подклетного этажа, деревянные тротуары эти интерьеры соединялись с государственно-статусными залами, с Благовещенским и Успенским соборами, с «площадью народной», с Москвой. Остальное время в Кремле действие протекало в Грановитой палате, в келье Чудова монастыря, в апартаментах патриарха, в боярской усадьбе Бориса Годунова. Сама Соборная *Красная площадь*, вокруг которой, так или иначе, компоновались все эти интерьеры, показывалась с двух сторон: на западном участке, локализованном динамичной конструкцией *Красного крыльца*, и на северном — с *папертью* Успенского собора (рис. 7). В менее судьбоносном, менее заряженном месте обезоруживающая пронзительность знаменитых реплик Юродивого не была бы так же органична, как в картине «*Площадь перед собором в Москве*».

Выбор множественности ракурсов в построении кремлевского пространства вряд ли был случайным. Оно и в действительности сложилось как центрированное, непрерывное и сквозное, в обход тупиков. Характер его ритмической организации, неравномерно стесненной и одинаково петляющей во всех уровнях, отличал всю первопрестольную.



Рис. 7. Фрагмент плана Кремля 1600—1605 гг.

Масштаб пространственных построений на сцене был технически ограничен, умозрительных построений — абсолютно независим. Без этого не выразилась бы, например, тема центрической безбрежности Руси, развернутая с обеих сторон от «польских» эпизодов. С одной, предшествующей стороны, в

*Царских палатах* Борис любовался ее условной проекцией на *чертеже* Федора Борисовича (рис. 8):

**Царь**

*А ты, мой сын, чем занят? Это что?*

**Федор**

*Чертеж земли московской; наше царство  
Из края в край. Вот видишь: тут Москва,  
Тут Новгород, тут Астрахань. Вот море,  
Вот пермские дремучие леса,  
А вот Сибирь.*

**Царь**

*А это что такое  
Узором здесь виется?*

**Федор**

*Это Волга.*

**Царь**

*Как хорошо! Вот сладкий плод ученья!  
Как с облаков ты можешь обозреть  
Все царство вдруг: границы, грады, реки.*

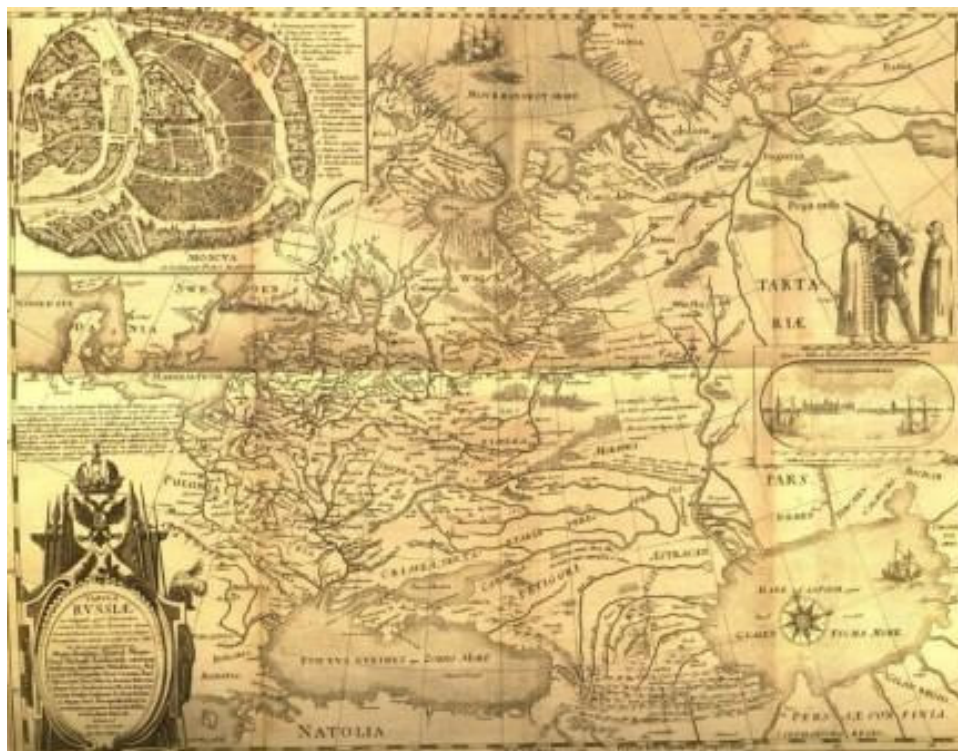


Рис. 8. План Москвы Федора Борисовича Годунова. 1600—1605 гг.

Та же широта отозвалась и восторгом Курбского, с другой стороны от сцен в Польше, на Литовской границе:

*Вот наша Русь: она твоя, царевич.*

*Там ждут тебя сердца твоих людей:*

*Твоя Москва, твой Кремль, твоя держава.*

Имена Новгорода, Астрахани, Москвы и Кремля, одним звучанием окрашивающие историю Руси архитектурной фактурой Средневековья, метили освоение грандиозной, почти материковой протяженности, ее монументально узаконенную статичность, незабываемость, которая противостояла всему мелкому, суетному. А что, по сравнению с ней, и могло быть иным? Думается, включением таких историко-архитектурных, архитектурных образов закладывался геополитический, если не вселенский, смысл русской цивилизации. Поэт вводил их, заряженный Москвой и Петербургом, кавказскими и крымскими впечатлениями и далеко не равнодушный к размаху родных равнинно-холмистых просторов. В частности, воспользовался условным, цвето-графическим отражением красоты земли как свидетельством существования той духовной реальности, того нерукотворного дара, который обязывал к осознанию некоторого русского мессианства: *«Это Россия, это ее необъятные пространства проглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и остались у нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена»* [7]. В молитве за царя из уст Мальчика в девятой картине «Москва. Дом Шуйского» звучало:

*Храни его в палатах, в поле ратном,  
И на путях, и на одре ночлега.  
Поддай ему победу на враги,  
Да славится он от моря до моря.  
Да здравием цветет его семья,  
Да осенят ее драгоценные ветви  
Весь мир земной...*

Амплитуда чисто поэтических, лишь слышимых пространственных построений «Бориса Годунова» широка: от географических до метафизических. Еще не венчанный на царство Борис взывал к реальному и потустороннему миру: к боярам и патриарху, к покойному Феодору Иоанновичу, — как бы раздвигая интерьерную замкнутость пространством клятвы:

*О праведник! о мой отец державный!  
Воззри с небес на слезы верных слуг...*

Обращение к небесам, взгляд снизу или откуда-то сверху — та ценностная, проверочная вертикаль, на которую герои драмы опирались или неизменно натыкались. Как, например, Григорий в своем первом появлении в трагедии. В пятой картине «Ночь. Келья в Чудовом монастыре. (1603 года)» он просыпался:

*Мне снилось, что лестница крутая  
Меня вела на башню...*

*Башня и лестница* появились, разумеется, не случайно. Да и можно ли сомневаться в символичности трижды повторившегося вертикально устремленного архитектурного образа *бесовского мечтанья*. Взгляд Григория снизу вверх вопрошал и искушал восхождением к власти. Противоположно направленный взгляд сверху вниз возвращал к реальности, на землю, в прямом и переносном смысле слова. И предсказывал крах в силу большей объективности, возможности сопоставления.

*...с высоты  
Мне виделась Москва, что муравейник;  
Внизу народ на площади кипел*

*И на меня указывал со смехом.*

*И стыдно мне и страшно становилось —*

*И, падая стремглав, я пробуждался...*

Пушкин уехал из Москвы двенадцатилетним, а вернулся двадцатисемилетним, осенью 1826 г. с рукописью «Бориса». Был ли взгляд героя на Москву близок самому автору? В разных сценах трагедии Пушкин по-разному его называет, приближая, отдаляя, поворачивая. На *границе Литовской* он *Григорий Отрепьев*, в *доме Вишневецкого в Кракове* — *Самозванец*, на *равнине близ Новгорода-Северского* — *Дмитрий*, в *Севске* и в *Лесу* — *Лжедмитрий* и *Самозванец*. В келье он просто *Григорий*, без фамилии, опозоренной в истории, без приставок *Лже-* и *Само-*. Он — крещеный, нареченный, сомневающийся, но еще не преступивший. Пимен обращается к нему *брат Григорий*. Кажется, что пока он именовался так, от его взгляда не отказывался и автор.

Пушкин шел вверх стремительно, но у него не закружилась голова ни от царской милости, ни от почестей публики, свалившихся на него в Москве по возвращении из ссылки. Он был слишком укоренен в реальной любви: к жизни, искусству, людям, — чтобы отрываться от всего этого. Вождение мнимых вершин есть зависимость от них, и подъем в любой материализации неверен, преходящ и по существу обречен. Кратчайшая, вертикальная связь с небом не выдерживала груза амбиций, лишнего бремени, чтобы оставаться свободной, а значит, бесконечной и абсолютной, позволяющей к тому же оглядываться на начало, на историю.

Если в пространствах, возникавших в ремарках, в сознательных или подсознательных представлениях героев появлялись вертикали, абстрактно протяженные или архитектурно организованные, они наделялись неким нравственным, этическим измерением. Чаще всего как раз такие вертикали формировали у Пушкина невидимое, но существующее, сущностное пространство — идеальное, идеологическое, необходимое для раскрытия истории русской Смуты с бесконечным множеством измерений. Честолюбивая Марина, например, проиграла, просчитывая ходы вверх и толкая Самозванца на мучительно знакомые ему, пугающе завышенные ступени *лестницы крутой*:

*Но — слышит бог — пока твоя нога*

*Не оперлась на тронные ступени<...>*

Разнообразных башен, улавливающих настроение героев, у поэта немало, в том числе и в графическом наследии (рис. 9). Есть философские, романтические, иронические. Возвращение же к образу искушающей *башни* произошло через несколько лет в предельно гротесковом развитии. Тогда Пушкин захочет изобразить *авилонскую башню* со сказочной *Старухой*, пожелавшей стать *римскою папой*:

*Перед ним вавилонская башня,*

*На самой на верхней на макушке*

*Сидит его старая старуха,*

*На старухе сорочинская шапка,*

*На шапке венец латынский,*

*На венце тонкая спица,*

*А на спице Строфилус птица [8].*

Кроме непосредственной трехмерности подмостков, текст трагедии был наполнен невидимыми, но обсуждаемыми и воображаемыми пространствами.

Получается, что во взаимодействие были втянуты прямо и косвенно заявленные силы. И ими были не только зримые и незримые действующие лица, но и зримые и незримые пространственные формы. В декорациях текущих событий ожидалось и предупреждалось еще не случившееся (где-то), эхом отзывалось уже свершившееся (в конкретных местах), личностное или общее. О последнем сигналили героизированные географические названия, обозначившие судьбоносные для страны события. К ним расходились, расширялись настоящие сценические пространства. Кроме Московских и Польско-Литовских имен всплывали истории *Углича, Путивля, Суздаля, Соловков, Чернигова, Вольниш, Кром, ветхого города Ольгина, Дона* и, конечно, *Казани*:

*Ты воевал под башнями Казани,  
Ты рать Литвы при Шуйском отражал...*

*Варлаам затягивает песню: «Как во городе было во Казани...»*

*Ты родственник казанскому герою?*

*Блеснул опять наследственный наш меч,  
Сей славный меч, гроза Казани темной...*

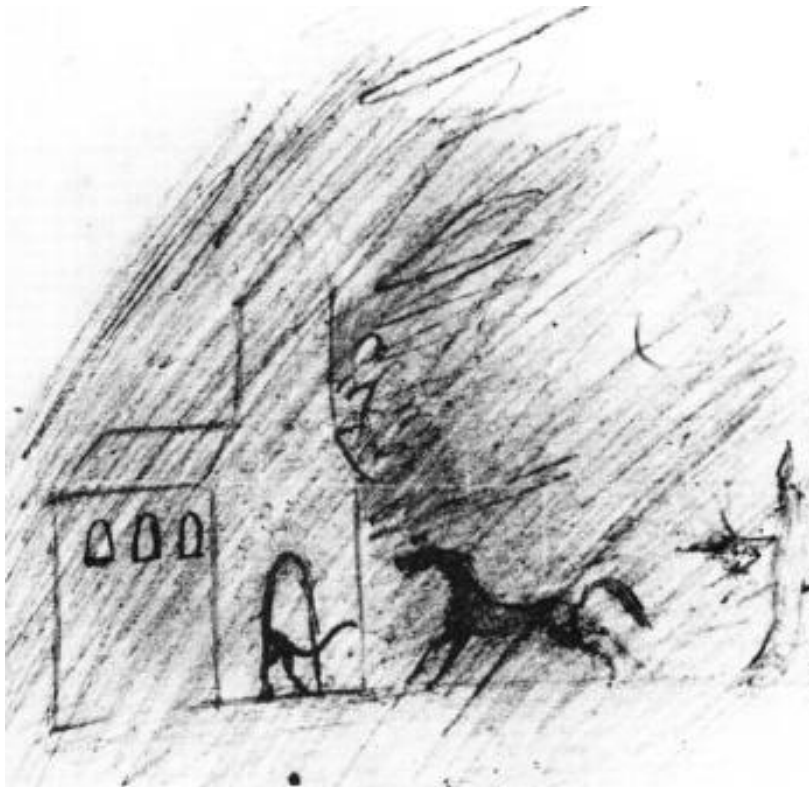


Рис. 9. А.С. Пушкин. Рисунок на отдельном листе. 1831 г.

*Выводы.* Трагедия «Борис Годунов» вывела область выразительности места действия в ракурс сценической зрелищности. Первый драматургический опыт Пушкина стал этапом в его работе с пространством, в выражении и умоглядных, и наглядных пространственных отношений, возведенных посредством архитектурных элементов.

Пушкин построил как бы две системы архитектурных образов. В одной из них фабула трагедии объективно проступала через отдельные предметы, расположенные на сцене. В другой фабула договаривалась, домысливалась, досочинялась с помощью куда более сложных пространственных архитектурно-художественных сигналов, опосредованных вертикальной устремленностью и горизонтальным размахом. Первые и вторые состояли в некоей партнерской связи, поэтому утверждать, что визуально явленные образы драмы в головокружительной череде интерьеров, площадей, пейзажей второстепенны, что они являются всего лишь зримой аранжировкой звучащего стихотворного пространства, нельзя. Внутри этого пространства они действительны в каждой, отдельной форме. Простые, сугубо функциональные вещи — связки и ускорители действия — поднимаются благодаря поэтическому контексту в приграничье исторической символики, становятся пластическими знаками, метафорами русской старины, русской судьбы.

В то же время нельзя не видеть, что пластические образы, выведенные в пространство воображения, потеряли бы часть идейного, эмоционального напряжения без опоры на конкретные, отобранные и выделенные автором элементы действия, сложившиеся в небольшую, но активную архитектурную сценографию. Оба пространства архитектурных образов: и реальное, и подразумеваемое — поддерживают друг друга и равно необходимы в драматическом минимализме Пушкина.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Иконников А.В.* Отречение от идеальной гармонии // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре : сб. науч. тр. М. : НИИТАГ, 1995. С. 107.
  2. *Томашевский Б.В.* Пушкин. Работы разных лет. 1990. С. 130.
  3. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л. : Просвещение, 1980. С. 510.
  4. *Пушкин А.С.* Борис Годунов. 1825. // Полн. собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин. Л. : Наука, 1977—1979. Т. V. С. 187—284.
  5. *Пушкин А.С.* Возражения на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине». 1825. // Полн. собр. соч. / А.С. Пушкин. Т. VII. С. 30.
  6. *Гоголь Н.В.* Несколько слов о А.С. Пушкине // Собр. соч. : в 8 т. / Н.В. Гоголь. М. : Правда, 1984. С. 63.
  7. *Пушкин А.С.* Письмо Чаадаеву. 1836 // ПСС. Т. X. С. 740.
  8. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 407.
- 
1. *Ikonnikov A.V.* Otrechenie ot ideal'noy garmonii // Voprosy teorii arhitektury. Obraz mira v arhitekture : sb. nauch. tr. M.: NIITAG, 1995. S. 107.
  2. *Tomashevskiy B.V.* Pushkin. Raboty raznykh let. 1990. S. 130.
  3. *Lotman Y.M.* Roman A.S. Pushkina «Yvgeniy Onegin». Kommentariy. L. : Prosveshcheniye, 1980. S. 510.
  4. *Pushkin A.S.* Boris Godunov. 1825 // Polnoye sobraniye sochineniy : v 10 t. / A.S. Pushkin. L. : Nauka, 1977—1979. T. V., S. 187—284.
  5. *Pushkin A.S.* Vozrajeniya na stat'yu Kyukhel'bekera v «Mnemozine». 1825 // Polnoye sobraniye sochineniy / A.S. Pushkin. T. VII. S. 30.
  6. *Gogol' N.V.* Neskol'ko slov o Pushkine // Sobraniye sochneniy : v 8 t. / N.V. Gogol'. M. : Pravda, 1984. S. 63.
  7. *Pushkin A.S.* Pis'mo Chaadaevu. 1836 // Polnoye sobraniye sochineniy / A.S. Pushkin. T. X. S. 740.
  8. *Pushkin A.S.* Polnoye sobraniye sochineniy. T. IV. S. 407.

© Стеклова И.А., 2010

Поступила в редакцию в ноябре 2010 г.