

В. М. МАРКОВИЧ



○ **мифологическом подтексте
сна Татьяны**

Тема, сформулированная в заглавии, была затронута в статье автора этих строк, опубликованной в предшествующем выпуске «Болдинских чтений»¹. Но представляется необходимым конкретизировать и расширить некоторые из высказанных соображений. Речь, в частности, шла о том, что мифологическая тенденция, присутствующая в романе «Евгений Онегин», набирает наибольшую силу и серьезность в определенной точке текста. А именно — в сне Татьяны.

Этому способствует ритуальная природа сна. «Вещий» сон изображается как одна из форм святочного гадания², приобретая в глазах героини, автора и читателя характерные значения и функции магического обряда. Тем самым создается ситуация чрезвычайно многозначительная. Для фольклорного сознания магический ритуал был не только формой контакта со сверхъестественными силами. Он, как и всякий обряд, поддерживал связь между отдельным человеком и тем социальным единством, к которому человек принадлежал. Обряд был важной формой связи с предками (даже с тотемическими первопредками в конечном счете, на что вполне определенно указывают некоторые приговорные формулы

¹ Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 25—47.

² См.: Гречина О. Н. О фольклоризме «Евгения Онегина». — В кн.: Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор. Вып. 18, Л., 1978, с. 32; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 266—267.

святочных гаданий³); обряд обеспечивал сохранность исконных традиций, единство и непрерывность национального бытия. Самое обращение к «неведомой и нечистой силе» (составляющее непереносимое условие магических ритуальных действий) скрывало этот же смысл: религиозное сознание народа отождествляло с «нечистью» древние языческие божества и тех же полузабытых мифических первопредков⁴. Обряд в известном смысле возвращал русского человека от настоящего — бытового, по фольклорной ценностной мерке, «профанного» — к трансцендентному «прошлому», к фантастической реальности «первотворения». Говоря иными словами — к реальности мифологической.

Мифология воплощала «абсолютное» прошлое рода, племени, человечества. Это прошлое выступало как «источник всего субстанционального в настоящем» (Е. М. Мелетинский). Все явления текущей жизни возводились к мифическим «прасобытиям», выполнявшим роль священных первообразов повседневных жизненных форм. Однако человек, пребывающий в этой бытовой повседневности, ощущал себя по другую сторону черты, отделяющей «сакральное» от «профанного». Мифологические реальности времен «первотворения» оставались за границей мира, в котором он действительно жил: соединение мифического времени с временем эмпирическим составляло труднейшую задачу для его сознания⁵.

Но в обрядах соотношение этих принципиально различных сфер оказывалось иным. В народном сознании ритуальное действие относилось к бытовой жизни как реальность мистического порядка⁶. Поэтому обряд в своих пределах как бы снижал дистанцию между «сегодняшним» человеческим бытием и мифом. Мифическое возобновлялось «здесь» и «сейчас», только это были «здесь» и «сейчас» сакрального времени обряда и са-

³ См.: Смирнов В. И. Народные гадания Костромского края. (Очерк и тексты). Кострома, 1927, с. 18.

⁴ Там же.

⁵ См.: Топоров В. Н. От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний). — В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 58—59.

⁶ См.: Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978, с. 12—13. Применительно к обряду гадания это показывает С. В. Максимов в своей книге «Нечистая, неведомая и крестная сила» (Спб., 1903, с. 326).

крального обрядового действия. В такой момент, по выражению современного исследователя, «профаническая длительность разрывается, время останавливается, и возникает то, что было в «начале» (в начале всех вещей. — В. М.)⁷. Это означает приобщение единичного человеческого «я» к миру мифических универсалий. Отдельная человеческая жизнь перестает быть отдельной человеческой жизнью и сливается посредством своеобразного «анамнеза» с высшей реальностью первообразов и первоначал.

Ритуальный сон пушкинской героини, в сущности, воссоздает именно такую ситуацию. Легко заметить, разумеется, что она совпадает с главной смысловой установкой романтической баллады. Эта последняя тоже предполагает преодоление эмпирического времени и законов житейской реальности, а иерархия идеального и действительного в балладном мире почти аналогична ритуально-мифической оппозиции сакрального и профанного.

Но древний архетип не поглощен у Пушкина мотивировкой позднейшего происхождения. Связь «чуждого» сна с обрядом гадания обозначена так отчетливо, что архаическая основа проступает сквозь все собственно литературные наслоения.

Подобная определенность вряд ли должна нас удивлять: ощущение связи между обрядом и мифом уже входило в культурное сознание эпохи. Конечно, четко расчлененное понимание особой онтологической природы и функций обряда оформилось значительно позже, однако современники Пушкина уже сознавали присутствие мифологических реликтов в таких обрядовых формах, как свадьба, гадание, похороны и т. д.⁸ Это сознание обеспечивало опорные точки для интуитивного воссоздания первооснов ритуала и мифа, для поисков их глубинных связей и соответствий. Конкретная сфера таких поисков была выбрана точно: уже прояснялась живая преемственность, связавшая гадания с архаичными языческими культами, с первобытным фатализмом и первобытной мистикой. Не менее важным было то, что гадание посредством «вещих» снов сближалось как нечто однород-

⁷ Топоров В. Н. От космологии к истории; с. 58.

⁸ В качестве примера можно указать книгу П. М. Строева «Краткое обозрение мифологии славян российских» (1815).

ное с ясновидением, достигаемым в экстазе⁹. Наконец, включая в себя магические действия, гадание вплотную граничило с колдовством, а его словесные формулы (очень важные, например, в гадании с подблюдными песнями) нередко почти буквально совпадали с заговорами и заклинаниями¹⁰. В общем, гадание концентрировало в себе те формы ритуальных взаимоотношений человека с миром, которые являлись близкими эквивалентами отношений мифических и приобщали к мифической архаике непосредственно, реально-действенным образом.

Композиция «чудного» сна самим своим строем символизирует это приобщение. Любопытно, что оно оказывается своеобразным процессом, проходящим несколько стадий. Первая часть сна разворачивается как бы сразу в двух проекциях: все основные мотивы связаны с традиционной символикой гаданий (переход через реку — предвестие замужества, медведь — жених или супруг и т. п.), и в то же время все они образуют звенья волшебного-сказочного сюжета, насыщенные его семантикой. В дальнейшем сказочная семантика осложняется ритуальными мотивами и образами совсем иного рода. С того момента, когда Татьяна входит в лесную хижину и видит в ней «шайку» чудовищ, движение сказочного сюжета включает в себя элементы «перевернутого» свадебного обряда, совмещенного по «изнаночной» логике с представлением о похоронах. Связь с обрядовым первоисточком сна (то есть с гаданием) не теряется в новых образах сновидения, она становится лишь более тонкой и глубокой. Именно ситуация ритуального общения с «неведомой и нечистой силой» порождает «вывернутый дьявольский мир», и становится возможным двойное действие свадьбы-похорон¹¹. Символические значения совершенно разных в современной жизни обрядов накладываются друг на друга, преобразаясь и сливаясь в синтезе, обнаруживающем их глубинные переклички и как бы выводящем к основе ритуала как такового.

Это движение вглубь, к общей первооснове различных фольклорных форм «взрывает» слишком специфичную в своей жанровой отграниченности сказочную струк-

⁹ См.: Смирнов В. И. Народные гадания Костромского края, с. 9, 23.

¹⁰ См.: Там же, с. 17.

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии, с. 267—272.

туру. Последняя полностью разрушается, и притом в самом важном — финальном — своем звене. Традиционный финал волшебной сказки обязательно предполагает счастливый брак героя или героини, их апофеоз и уже ничем не нарушимое благополучие. Сюжет «чудного» сна, напротив, приводит вместо этого на грань какой-то неопределенно широкой, едва ли не всеобъемлющей катастрофы.

Отказ от традиционной концовки волшебного сюжета нередко прокладывал дорогу новым жанровым образованиям. Ведь именно концовка являлась решающим отличием сказки от мифа и поэтому служила «индикатором» волшебного-сказочного жанра¹². У Пушкина обычная функция разрушительной перемены сохраняется (открыт путь для вторжения стихий «готического» романа), но совмещается с функцией совсем иной, по существу противоположной; разрушение сказочной структуры обнажает древнюю праструктуру, открывает выход к семантике архаического мифа.

Героиня и читатель внезапно оказываются в мире, где человеческий поступок способен стать причиной всемирных катаклизмов. Разумеется, возможность такого восприятия допускается и законами «готического» жанра. Но есть здесь тончайший нероманический оттенок, обусловленный фольклорным колоритом сна и прежде всего резким сгущением трансформированной и углубленной ритуальной символики. Этот оттенок вносит ощущение неподдельной первозданности возникающего смысла, активизируя скрытую в подтексте сказочной и обрядовой семантики семантику мифологическую.

Финал «чудного» сна стягивает несколько мотивов, чьи мифологические значения могли бы символизировать разрушение и гибель упорядоченного космоса, торжество над ним хаотических сил. Особо важен в этом плане финальный переход от света и тепла к мраку и холоду («тьме морозной»), к бесформенности и невнятице, то есть к хаосу и, значит, к небытию. «Страшно тени сгустились», «нестерпимый крик раздался», «хижина шатнулась» — в семантике мифологического сюжета это ясные признаки катастрофически обращенного вспять

¹² См.: Труды отдела древнерусской литературы. Вып. 27. История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972, с. 299.

космогонического процесса. И столь же ясна в этой системе значений таинственная связь между убийством близкого человека и последовавшим за тем потрясением основ бытия. Это именно мифологическая вселенная с присущими ей магическими зависимостями и мистическими сопричастиями, связующими действия человека и жизнь стихий, всеобщий природный ритм, становление или распад миропорядка. По мере того как прорисовываются очертания этой своеобразнейшей фантастической реальности, появляется (по крайней мере потенциально) возможность придать мифологические значения всем основным элементам сна.

Сплетение черт, неожиданное и парадоксальное в современных литературно-философских измерениях, оказывается вполне обычным, если вспомнить о законах мифа. Такую метаморфозу сразу же претерпит, например, возникший в сновидении образ Онегина. Ассоциативно объединяя в одном лице Фауста и Ваньку Каина, он тем самым связывает собой и две генетические линии, восходящие к архетипам культурного героя (с ним отчетливо хотя и опосредованно соотносится фигура легендарного чернокнижника) и трикстера, мифологического плутозорника, предшествовавшего (через посредство героев бытовой сказки) позднейшим фольклорным разбойникам и злодеям. По сути дела, здесь возобновляется сочетание, некогда типичное для многих мифологических циклов, где фигурировали персонажи, объединявшие культурного героя и трикстера.

Такое сочетание сложилось уже в пору серьезной перестройки древнейших мифологических схем. Фигура трикстера, «низкого» двойника культурного героя, оформлялась по мере того, как в мифологическом фольклоре осознавалась противоположность «хитрости и разума, обмана и благородной прямоты», возвышенного спиритуализма и низменных инстинктов, пафоса сознательного служения родоплеменным интересам и эгоистической асоциальности¹³. Объединение носителей этих уже разграниченных и противопоставленных качеств создавало фигуру явно амбивалентную. Благодетель человеческого рода, создатель важнейших ценностей цивилизации, творец организованного миропорядка «являет-

¹³ См: Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. — В кн: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 178.

ся одновременно... озорником, непрерывно вносящим хаос в ту организацию, которую он сам же и создал, нарушающим табу, обманывающим или убивающим другие существа»¹⁴.

Мифологическое сознание не подвергало суду персонажей такого рода. Они оказывались вне человеческих критериев, как существа божественные или полубожественные (демонические в древнейшем смысле этого слова). Человек с ужасом и восхищением следил за необузданной игрой воплотившейся в них «свободной стихии», то губельной и опасной, то притягательной и несущей благо, всегда загадочной и всегда исполненной обаяния. Он взирал издали на этот мир неограниченных возможностей и неограниченной свободы и обожествлял этот мир и его фантастических обитателей, но себя от этого мира все-таки отделял и свою жизнь строил на других основаниях.

Такой была традиционная позиция мифологического субъекта. Но разве не сходна с ней прояснившаяся в «чудном» сне двойственность чувства Татьяны к Онегину? В ореоле мифологической семантики ее колебания между «ангелом-хранителем» и «коварным искусителем» и, главное, невозможность как-то различить их в духовном облике Онегина — вообще вся эта смесь восторженного преклонения, влечения и страха — могут приобрести дополнительно глубокий и древний смысл.

Впрочем, не будем забывать о том, что в «чудном» сне Татьяне отведена двойная роль. Она не только «субъект», но и «действующее лицо» собственного видения. И как участница воображаемых событий она сопоставима с персонажами мифологических быличек, древних рассказов, явившихся одной из зачаточных форм волшебной сказки (сон и в этом плане как бы намечает движение вглубь, к истокам, к первооснове). Иерархический ранг быличек был ниже иерархического ранга классических мифов. Действие этих рассказов происходило уже во времена прочно установившегося миропорядка, а их персонаж уже не творец и не озорник-разрушитель, а лишенный «демонических качеств» «один человек», то есть любой человек, безвестный и часто безымянный¹⁵. Но этого недемонического персо-

¹⁴ Мелетинский Е. М. Указ соч., с. 179

¹⁵ См.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 11—13

нажа непременно ожидала встреча с демоническими силами (с духами или чудовищами) и самые тесные отношения с ними, включавшие порой любовную связь или чудесный брак. В этих отношениях человек отстаивал и сохранял себя, опираясь на магическую силу обряда, твердое соблюдение запретов и норм и, наконец, на собственно человеческие добродетели, обретенные в тяжелых испытаниях. Все это помогало ему уцелеть, иногда восторжествовать и в любом случае выйти из испытаний с честью.

Татьяна же лишена «счастливого» финала пережитых испытаний. Не завершена в ее сне и сама линия этих испытаний, обрываемая в кульминационной точке. Но при всем том фабула сновидения в своей конструктивной основе перекликается и с архетипом мифических встреч, ставящих человека лицом к лицу с демонской силой, влекущих за собой их общение, которое означает в то же время их явное или скрытое противостояние. В конце концов драматическое напряжение в мире сна создается именно ситуацией такой встречи и той диалектикой общения-противостояния, которая определяет отношения двух миров и в сюжетах быличек.

Подводя первоначальный итог, можно утверждать, что в сне Татьяны мифологизация получает прежде всего иное направление — не то, что в мифологических аллюзиях, возникающих за его пределами. Здесь нет таких (даже подспудных) парафраз или реминисценций, которые связывали бы пушкинские образы и пушкинский сюжет с какими-то конкретными сюжетами и образами древних мифологий. Воссоздаются скорее некие обобщенные архетипы мифологического мироощущения. Восстанавливается то, что можно бы назвать «темной памятью» мифа — его особая, во многом иррациональная смысловая энергия, самый дух мифологических форм и представлений.

Мифологический подтекст «чудного» сна удерживает в центре внимания отдельную человеческую судьбу, но воссоединяет такой взгляд на вещи со вселенским масштабом мифа, с мифической сосредоточенностью на главнейших тайнах существования, наконец, с тем, что превращает мифического героя в олицетворение рода, племени, человечества. Единичное сознание и отдельная судьба погружаются в атмосферу, проникнутую мифическим чувством единства всего бытия, и вновь — уже по-

иному и на другой ступени их понимания — обретают свой первоначальный, коллективный и космический смысл.

Мифологический подтекст подобно подтексту символическому углубляет образные характеристики героя и героини также и за пределами «чуждого» сна. Проекция мифологической семантики, пересекаясь с проекциями символических смыслов, сообщают, например, дополнительную глубину нравственной позиции Татьяны. В частности, ее непоколебимая верность супружеским обетам, вызывавшая и вызывающая столько противоречивых толков, поскольку ее пытаются оценить на уровне морально-психологическом, способна обрести совершенно бесспорное значение, если связать ее с мифологическими мотивировками. Для мифологического сознания соблюдение запретов, обычаев, норм исполнено высшего смысла — это гарантия социальной и природной гармонии, целостности мира, вселенского равновесия. Нарушение традиционной нормы ставит под угрозу миропорядок, ведет к разъединению исконно связанных космических элементов, освобождает разрушительную энергию хаоса. В этой системе представлений поступок Татьяны («Ноя другому отдана; Я буду век ему верна») получает особую значительность. Перед нами то решение универсальной задачи (ответ на основной вопрос существования), от которого в древнейших мифологических сюжетах (и в славянских между прочими) зависят гибель или спасение мира¹⁶.

Возможность такого прочтения финальной ситуации романа очень далека от поверхности текста. Далека она и от наивного «буквализма» собственно мифологического мышления. Но как некая «валентность» она представляется вполне реальной, если учесть соотнесенность развязки (то есть «отповеди» Татьяны) с кульминационными точками сюжета (с «вещим» сном и с убийством Ленского), если принять во внимание весь круг мифологических ассоциаций, вводящих в роман мотивы разгула демонских сил и вызываемой катастрофы, и, наконец, если почувствовать живую связь мироощущения героини

¹⁶ См. Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 91—92.

с укоренившейся в народном сознании эсхатологической традицией.

Подобные дополнительные значения в «Онегине» почти всегда малозаметны и даже проблематичны — это не позволяет им и в глубинной перспективе как-то «замкнуть» образ, а самому образу — получить однозначный смысл. К тому же в тексте все они отчасти сливаются с другими значениями и мотивировками, как правило, почти совпадая с ними (вспомним совпадение «ритуальной» и «балладной» мотивировок, прокладывающих путь откровениям «чудного» сна, или совмещение «готической» и мифологической семантики в его концовке). Но слияние это все-таки неполное: всякий раз есть оттенок, позволяющий отличить их друг от друга (а потому и обязывающий выделить каждое из них в анализе). Особое качество всех таких дифференцирующих оттенков как раз и дает право говорить о присутствии мифологического подтекста.

Вряд ли можно установить, какова степень сознательности и преднамеренности в этой поэтической «реконструкции» мифологических архетипов. Трудно решить, какова тут доля совпадений, не зависящих от воли художника, возникающих просто в силу того, что едва ли не все позднейшие формы искусства как-то связаны (через множество посредствующих звеньев) с его мифической первоосновой. Поэтому самое слово «реконструкция» требует в данном случае оговорок, подчеркивающих определенную условность его употребления. Но подчеркивая эту условность, мы вправе сказать, что объективно «реконструкция» в «Онегине» состоялась и есть основание считать форму ее осуществления, а еще больше полученный результат, глубоко своеобразными и исторически плодотворными.

Мифологический подтекст романа в стихах точнее было бы называть мифопоэтическим, поскольку он несет в себе признаки художественного мифологизма нового времени. Читатель обнаружит здесь, например, сближение разных мифологических традиций, близкое соседство или даже пересечение значений и структурных тенденций, восходящих к разным жанрам мифологического фольклора или мифологизированной литературы. Можно заметить и проблески индивидуального мифологизирования в сцеплении и преобразовании этих элементов.

Наиболее ощутимо все это в «эпицентре», то есть

именно в «чудном» сне, где античные ассоциации, включающие «лесную» Татьяну в круг мифологических представлений о единстве природы, трансформируясь почти до неузнаваемости, сплетаются с «русскими», сказочно-мифологическими и ритуально-мифологическими обертонами образа. Столь же ощутимо здесь стремление создать с их помощью особую атмосферу, призванную выразить сверхэмпирическую истину. Словом, есть основание говорить об известном приближении Пушкина к принципам романтического мифологизма, утверждавшимся в ту пору в России и на Западе¹⁷.

Однако есть и очень существенные различия, наглядно отделяющие мифопоэтическое мышление Пушкина от романтического отношения к мифу.

Немецкие романтики (чьи эстетические принципы были Пушкину во многом чужды) ставили, как известно, задачу создания новой мифологии, способной воплотить в себе романтический идеал искусства. Отсюда следовало многое — и подчеркнуто свободное обращение с традиционными мифологиями (граничившее порой с откровенно произвольной их интерпретацией), и причудливое смешение различных мифологических традиций (допускающее, например, синтез языческой мифологии с евангельскими темами и образами), и, наконец, опыты собственного мифотворчества (иногда абсолютно нетрадиционного). Характерно, что все это получало в произведениях романтиков осязаемую сюжетную реализацию: мифологическое начало воплощалось здесь в форме вставных рассказов-мифов (обычно уже не заимствованных, а сочиненных) либо в мифологических персонажах, которые вводились в сюжет и порой претерпевали в нем различные превращения, оправданные законами романтической фантастики. Формы подобного мифологизирования были довольно многообразными, но самый принцип осязаемого воплощения мифологических начал действовал очень широко (и даже за пределами иенской школы), сближая Гельдерлина, Клейста, Новалиса с такими значительно более близкими Пушкину художниками, как Гете или Байрон.

Пушкин 1820-х годов, в общем, далек от «вольностей» в обращении с традиционными мифологическими

¹⁷ Характеристику мифологизма романтиков см., например, в работе Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа» (М, 1976, с. 284—291).

образами и сюжетами. Правда, для русского поэта, как и для немецких романтиков, привлекателен и очень убедителен гетевский «Фауст» — «самый близкий пример мифа, восстановленного в своих правах и по возникновению своему и по содержанию принадлежащего новому времени»¹⁸. Но в мистории Гете свобода мифотворчества оправдывалась не только поэтической природой заново созданного титанического образа, а в значительной степени также и тем, что в самой национальной мифологической традиции¹⁹ фигура доктора Фауста была величиной «переменной». Многообразие вариантов допускало, как нечто вполне законное, появление еще одного. Может быть, именно поэтому мифологизм Гете не вызывал у Пушкина какого-либо эстетического отталкивания, но даже, напротив, послужил стимулом для его собственного мифотворчества на том же материале.

Иначе обстояло дело с античными мифами. Их основные сюжеты и образы были закреплены и канонизированы литературной традицией. И нетрудно заметить, что в этой области Пушкин, как правило, не допускал «изысков» слишком смелых. В его поэзии и до и в пору работы над «Онегиным» очень редки примеры ломки традиционных мифических схем²⁰. На фоне мифопоэтических опытов его западноевропейских современников мифологизм пушкинской лирики может даже показаться несколько «архаичным».

«Евгений Онегин» не укладывался в рамки этого соотношения. Сферой мифологизирования здесь стала область дополнительных значений, смысловых оттенков, ассоциаций, подразумеваемых уподоблений и параллелей. И сразу же обнаружилась возможность свободного, творческого контакта с поэтикой мифа, с миром мифологических представлений. Как мы убедились, именно основы мифологического мышления, а не какие-то определенные сюжеты или персонажи обычно воссоздаются автором «Онегина» в моменты подобного контакта. Впрочем, и конкретные аллюзии (вроде уподобления Онегина Нарциссу, а Татьяны—нимфе Эхо) смещены в область тех же дополнительных смыслов и представляют собой не отождествления, а всего лишь ассоциации. Они скорее

¹⁸ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 61.

¹⁹ Романтики считали фигуру Фауста мифологической.

²⁰ См. об этом: Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина. — В кн.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 5—6.

стимулируют мифологизацию, чем воплощают ее. Словом, в мире «Онегина» (и в мире «чудного» сна прежде всего) Пушкин обрел простор, необходимый ему для того, чтобы на свой лад установить нетрадиционные отношения с мифом, отвечающие духу эпохи и его собственным потребностям. Эти отношения позволяли быть свободным и проявлять творческую смелость, не ломая уже сложившегося, не связывая произвольно того, что уходило корнями в разные пласты человеческой культуры. И в конечном счете — соединить дух неискаженной архаики с новаторским преобразованием форм и содержания современной поэзии, то есть осуществить идеальную цель романтиков, но осуществить ее по-другому — созданием своеобразнейшей формы «имплицитного» мифологизма, чья плодотворность не раз обнаружилась потом в процессе развития русской реалистической литературы.

МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. С. ПУШКИНА.
в с. Б. БОЛДИНО

Горьковский
ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет
им. Н. И. Лобачевского

*Б*ОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ

Горький
Волго-Вятское книжное издательство
1981