

## Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства

*Мария Виролайнен*

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербургский университет  
*Санкт-Петербург, Россия*

Акцентируя внимание на различных пространствах, концепт гетеротопии предполагает необходимость перехода между ними и их взаимодействие. В этом отношении идеальной моделью гетеротопии может служить любой обряд, направленный на получение нового статуса или обеспечение продуктивности: он всегда предполагает как наличие разных пространственных сфер, так и неперемнное пересечение их границ и обмен между ними<sup>1</sup>. Такова зафиксированная обрядом архаически-базовая норма восприятия пространства, она действительна в любую эпоху, она универсальна, ее нарушение всегда так или иначе ведет к деградации. Брачный сюжет – прекрасный индикатор этой закономерности, потому что, имея обрядовые корни, он не утрачивает своей актуальности при смене культурных эпох, и его удачное завершение обычно воспринимается как благо, как норма.

Благодаря трудам В. Я. Проппа (Пропп 1986) мы знаем: для того чтобы заключение брака привело героя к обретению нового статуса, невеста должна быть добыта в чужом мире, или хотя бы брачные дары должны быть вынесены из иного, не своего пространства. Таким образом, фольклорный брачный сюжет предполагает необходимость гетеротопии. Чтобы совладать с нею, от жениха требуются особые качества, и потому одно из сюжетных звеньев – предварительная демонстрация его силы. Опасность, исходящая из чужого пространства, определяется тем, что переход в него чреват потерей самоидентичности. Но именно эта потеря и есть залог получения нового статуса. Можно сказать, что такова базовая норма брачного сюжета. Моя статья будет посвящена тому, как менялось это представление на протяжении русской истории, и как менялись вместе с ним концепции пространства.

---

<sup>1</sup> См., напр.: Геннеп ван 1999.

В *Повести временных лет* фольклорная норма определяет формирование национального исторического предания. Мне уже приходилось писать, что пространство Руси, «свое» пространство мифологически выделено здесь на фоне двух чужих миров: варяжского и греческого. И из обоих этих миров креститель Руси князь Владимир берет себе по невесте: сначала Рогнеду, дочь княжившего в Полоцке варяга Рогволода, затем греческую царевну Анну. Оба брачных сюжета изоморфны друг другу и сказочному канону: получению невесты в обоих случаях предшествует предварительное испытание силы – взятие города (Полоцка, затем Корсуня); вместе с невестой Владимир оба раза меняет свой статус. Овладев Рогнедой, он становится киевским князем; овладев Анной, получает христианство. Эпизод с Рогнедой особенно выразителен. Владимир идет на Киев и вдруг, отвлекаясь от этой важнейшей цели, зачем-то сворачивает на Полоцк. В этом месте в рассказ летописца вторгается противоречащая прагматической логике логика мифологическая. Прежде чем воцариться, герой должен добыть невесту, принадлежащую иному миру. Полоцк в данном случае – классический пример гетеротопии. Он расположен отнюдь не за Варяжским морем, но в нем правит пришедший из-за этого моря Рогволод, и потому Рогнеда выступает невестой, добытой в варяжском мире. Последний осмыслен в *Повести временных лет* как область, связанная с языческой волховской, магической и одновременно государственной силой. Греческий мир – как мир, хранящий силу христианской веры. Оба источника силы внеположны Руси, государственная сила и сила религиозная добываются в иных, чужих мирах. Таким образом, одним из ключевых условий построения историософской картины Киевской Руси является наличие гетерогенного пространства, наличие гетеротопии. Сакральные источники государственной и духовной власти расположены за пределами «своего» мира и добываются силой, демонстрация которой составляет непрменный компонент фольклорного свадебного сюжета и свадебной обрядности<sup>2</sup>.

Совершенно иная картина обнаруживается в исторической мифологии Московской Руси. Согласно концепции, содержащейся в послании Филофея, Москва преемствует не Риму и не Византии. Наследуется «неразрушимое», существующее от начала времен и нескончаемое вплоть до завершения земной истории Ромейское царство. Поэтому Третий Рим – не только единственное, но и единое царство всех православных, включая православных первого и второго Рима. История Руси осмыслена как тождественная всей протяженности исторического времени, ибо именно такова природа «Ромейского царства»<sup>3</sup>. Картина времени становится гомогенной, и такой же стремится стать картина пространства. Принцип гетеротопии не только перестает работать – он внутренне враждебен московской идеологии. Именно в эту эпоху все чаще и чаще начинает встречаться указание на *исконное* обладание

<sup>2</sup> Подробнее см.: Виролайнен 2007: 64–73.

<sup>3</sup> См. об этом специально посвященную идее Третьего Рима монографию Н. В. Сеницыной (Сеницына 1998).

землей, святыней или статусом. Коль скоро искомый статус трактуется как изначально присущий, искомое благополучие – как исконно заслуженное, а завоевываемая земля – как исконно своя, каноническая необходимость пересечения границ отпадает. Единственное православное царство во вселенной трактует все ценности как содержащиеся внутри собственных границ. В соответствии с этим переосмыляется киевская модель брачного сюжета.

В *Истории о великом князе Московском* Андрея Курбского предание о двух браках Владимира словно бы вывернуто наизнанку. Снова появляются две женские фигуры. На сей раз – гречанка София Палеолог, жена Ивана III, и литвинка Елена Глинская, жена Василия III. Обращение литвинки к финским колдунам, живущим у «Студеного моря», роднит ее с Рогнедой, дочерью пришедшего из-за Варяжского моря Роголода. Обе иноземки вновь обладают сверхъестественной «чародейной» силой, но теперь природа этой силы определена как дьявольская, она не несет Руси ни благополучия, ни святости, от нее рождается и восходит на трон «погубитель отчества» (Андрей Курбский 1986: 340) Иван Грозный.

Становясь в сознании эпохи единым и единственным, освобождаясь от взаимодействия с внеположным ему чужим миром, Московское «затворенное» царство словно бы нуждалось в некоем новом механизме, компенсирующем отказ от такого взаимодействия. Если учесть, что принцип гетеротопии и взаимодействия на границе миров обеспечивает продуктивность любой жизнедеятельности, необходимость подобной компенсации становится вполне понятной, и она осуществляется через «рассечение» царств – через выделение опричнины, заповедной земщине.

Петровский поворот, казалось бы, возвратил «киевскую» модель взаимодействия с миром, расположенным по ту сторону русской границы. Более того, границы стали повсеместно проводиться внутри русского мира. Примером может служить раннепетербургское культурное пространство, которое строилось именно по принципу гетеротопии, то есть создания множественных провокационных зон, в которых происходило столкновение конкурирующих и взаимоопровергающих смыслов.

Естественно, что противники Петра опирались на идеалы Московского царства. И в оппозиционных Петру кругах возникла характерная модификация брачного сюжета. С. М. Соловьев записал сказку о том, как девица, правящая в Стекольном царстве (то есть в Стокгольме), ругалась над Петром, ставила его на горячую сковородку и вконец «притомила» (Соловьев 1862: 2). Здесь очевиден рудимент мотива брачных испытаний, с которыми царь Петр, вступая во взаимодействие с чужим миром, в отличие от князя Владимира, явно не справляется. Гетеротопия осмыслена как пространство беды, и это представление надолго остается в русской культуре.

Примером может служить «греческий проект» Екатерины II. В его рамках как будто бы воспроизводилась киевская модель, актуализации которой способствовало завоевание Херсонеса Таврического – того самого Корсуня, что был взят князем Владимиром. Но чужой, заповедный мир больше не служит для петербургского

царства сакральным источником, из которого черпаются сила и власть. Завоевательные планы мыслятся как восстановление *исконного* единства России и Византии, а завоеванные территории трактуются как *исконно* русские. Г. Р. Державин, к примеру, пишет: «...Херсонес, древний город князей российских, возвращен России» (Державин 1866: 604). Если для киевской мифологии было существенно, что завоеван «чужой» греческий город, то теперь подчеркивается, что завоеван «свой» греческий город, что возвращено собственное достояние – еще раз подтверждена самоидентичность. Сходным образом Московская Русь трактовала завоевание Казани, объявленной (вопреки очевидности) в созданной в XVI в. *Казанской истории* городом, исконно принадлежавшим Руси и стоящим на русской земле.

Когда в XVIII в. М. М. Херасков обратился к тем же событиям взятия Казани в поэме *Россияда*, именно развитие брачного сюжета продемонстрировало, что созданная им концепция политического пространства гораздо ближе к московской, чем к киевской модели. Любовная история Сумбеки и Алея не может завершиться брачным союзом до тех пор, пока русский царь не покоряет мятежное Казанское царство. Иван Грозный выступает как гармонизатор мирового пространства. Но благополучным оно становится только с того момента, когда Россия поглощает, включает в собственный состав внеположный ей мир. Иными словами – с того момента, как весь охваченный эпическим повествованием мир становится единым гомогенным русским пространством, в котором наконец может состояться заключение брака.

Вообще к XVIII в. следы фольклорного понимания брачного сюжета постепенно стираются. Из него уходят такие важные звенья, как переход в пространство, связанное с утратой самоидентичности, и испытание силы. Счастливый брачный союз становится эквивалентом пребывания в гомогенном пространстве. Так, в трагедии А. П. Сумарокова *Хорев* различие пространства четко маркировано: место действия – Киев, осаждаемый Завлохом. Крепостные стены, разделяющие враждующие стороны, упоминаются по ходу действия многократно. В этом разделенном пространстве и развивается любовная коллизия между дочерью Завлоха Оснельдой и братом Кия Хоревом. Кажется бы, в трагедии присутствует такой обязательный компонент свадебного сюжета, как предварительная демонстрация силы женихом: Хорев – великий воин. В рассказе о его победах использована типовая московская формула: он способен «всю вселенную России дать под власть» (Сумароков 1991: 38). Но вовсе не военной мощи Хорева предстоит создать желанное гомогенное пространство. Альтернативным средством достижения той же цели выступает заключение брачного союза. Таким образом, война и брак уже не только не сплетены в единый сюжетный узел, но и резко противопоставлены друг другу. Собственно, напряжение действия формируется конкуренцией двух возможностей: либо брак и мир, то есть создание общего, неразделенного пространства для двух некогда враждовавших сторон, либо война и разлука возлюбленных. Мы снова видим, что разделенное пространство задано как пространство катастрофы, а брачный союз – как

способ снятия границ. Только единое гомогенное пространство, по мысли драматурга, и может быть благополучным.

До сих пор речь шла о брачном сюжете как индикаторе мифологизированных геополитических концепций русского пространства. Картина усложняется по мере того, как русское сознание приобщается к европейской философии. Идея единства, выношенная политической мыслью и политической мифологией Московской Руси, получает в XIX в. метафизические очертания. Но в этом своем качестве она становится гораздо труднее для освоения. В более или менее абстрактных построениях она схватывается довольно легко – тому свидетельством статьи Любомиров или, к примеру, Н. И. Надеждина. Однако как только идея единства начинает реализовываться в художественных моделях мира, она становится едва ли не ловушкой сознания. И брачный сюжет, исконно связанный с феноменом гетеротопии, опять-таки служит индикатором возникающих сложностей.

В писательской среде первой половины XIX в. одним из самых пылких адептов идеи единства стал Николай Васильевич Гоголь; брачные сюжеты, возникшие в его творчестве, с этой идеей теснейше сопряжены. Цикл *Вечеров на хуторе близ Диканьки* дает шесть вариантов брачного сюжета, и лишь один из шести – «Ночь перед Рождеством» – имеет благополучную развязку. Здесь свадебный сюжет разворачивается по канонической фольклорной модели: герой проходит предварительное испытание, пересекает границу миров, выносит из иного мира свадебные дары и получает невесту. Как видим, Гоголю эта «правильная», так сказать, модель была прекрасно известна. Но кажется, что он продемонстрировал ее в «Ночи перед Рождеством» лишь затем, чтобы пять вариантов ее нарушения в пяти других повестях отчетливее читались как отклонения от нормы. Самое резкое отклонение дано, естественно, в повести о Шпоньке, где появляется герой, в принципе неспособный к браку. В своих эстетических и особенно историософских построениях Гоголь, одержимый идеей единства, много раз говорил о необходимости видеть в человечестве одного человека, одну единицу, одно великое недробимое целое<sup>4</sup>. Но тут-то и возникла препона для осуществления брачного сюжета, ибо в браке сочетаются двое, а совершить переход от единства к двойственности, помыслить двойственность, не впад в дурную множественность, оказывалось невозможным. Именно это самым наглядным образом продемонстрировано в повести о Шпоньке. Иван Федорович так формулирует свое затруднение: «Жить с женою!.. непонятно! Он не *один* будет в своей комнате, но их должно быть везде *двое!*..» (Гоголь 2001: 238. Курсив мой. – М. В.). Важно здесь упоминание «своей комнаты» как своего рода эквивалента индивидуального и принципиально неделимого пространства личности. Таким же неделимым в повести о Шпоньке оказывается время. Взрослый Иван Федорович

---

<sup>4</sup> См., напр., статью Гоголя «Шлецер, Миллер и Гердер» (Гоголь 1952: 85, 88), его рецензию на *Исторические афоризмы* М. П. Погодина (Там же: 191) или заключительные строки *Выбранных мест из переписки с друзьями* (Там же: 417).

не случайно остается для тетушки «молодой дытыной» (Там же: 228). Аргумент против женитьбы он находит сильнейший: «Я еще никогда не был женат» (Там же: 238). То же повторяет и Подколесин: «...странно: всё был неженатый, а теперь вдруг женатый» (Гоголь 1949: 18). Женитьба – переход через никогда и всегда, через пребывание в изначально заданном качестве – это невозможный для Шпоньки и Подколесина переход к гетерохронности.

В повести о Шпоньке не случайно появляются отголоски московской идеологии: вся брачная затея предпринята тетушкой потому, что землю, которой владеет семья предполагаемой невесты, она считает по праву наследия принадлежащей Ивану Федоровичу. Женившись, он должен – хотя бы в виде приданого – получить не чужое, а свое. Это, так сказать, по-московски оспоренный принцип гетеротопии. Московская идея Третьего Рима как Ромейского царства, совпадающего со всей протяженностью исторического времени и единым пространством вселенной, претворяется у Гоголя в представление о неподвижном, самотождественном временном и пространственном единстве личности, нарушение которого катастрофично.

Эта катастрофа и представляется Шпоньке в его кошмарном сновидении: он не один в комнате, а их уже двое – «на стуле сидит жена» (Гоголь 2001: 239). Это «странно» – дважды повторяет Гоголь. И тут же жёны начинают множиться, и в шляпе сидит жена, и в кармане, и в ухе... Этот образ повторяется и в *Женитьбе*, где Агафья Тихоновна накануне свадьбы видит вокруг себя множество Федоров Кузьмичей, которые лезут ей в руку при шитье. Пути от одного к двум нет, ибо нарушенное единство – это расколота монада, парой единству может стать только дурная множественность. Страх перед женитьбой оказывается тем страхом перед изменением исходной самотождественности, который может испытывать цельная, единая и единственная монада, вобравшая в собственные границы мир. Преодолеть такие границы нельзя, не погибнув.

Трудность, столь ярко представленная Гоголем, пожалуй, так и не была разрешена в русской культуре. В эпоху Серебряного века она переживалась не менее остро. Один из ярких тому примеров – *Мелкий бес* Ф. К. Сологуба. Данный в начале романа эпизод сватовства Передонова к трем сестрам Рутиловым выстроен по модели пушкинской сказки. «Во все время разговора» Передонов стоит у калитки, как царь Салтан «позады забора» (Пушкин 1948: 506), а сестры дают Передонову свои свадебные обещания, аналогичные тем, что дают три сестрицы у Пушкина. Но рядом с Передоновым суетится сватающий сестер Рутилов, который ведет себя в точности как гоголевский Кочкарев рядом с нерешительным Подколесиним. В результате совмещения пушкинской и гоголевской модели Передонов предстает как несостоятельный царь Салтан, так и не сумевший выбрать невесту. Так же, как Гоголь в *Вечерах на хуторе*, Сологуб демонстрирует разрушение брачного сюжета на фоне его сказочной идеальной нормы. Брачная тема и далее продолжает активно развиваться в *Мелком бесе*, едва ли не все центральные персонажи которого помышляют о вступлении в брак. Но контекстом брачного сюжета теперь становится не

мифологизированная историософия, как в Древней Руси, не метафизика личного пространства, как у Гоголя, а космология, поданная в характерной для старших символистов интерпретации.

Провинциальный город описан Сологубом в столь ярко выраженном натуралистическом ключе, что возникает вопрос: почему, собственно, *Мелкий бес* считается символистским романом? Ответ, по-видимому, заключается в том, что натуралистический пласт служит не чем иным как изображением материального плена, в котором заключено, искажено и попорно подлинное начало мира – Мировая воля или Мировая душа. Следуя мифу о падении Вечной Женственности, попавшей в материальный плен, Сологуб приставляет к телу нежной нимфы голову увядающей блудницы, покрывает красивое женское тело блошиными укусами и вообще всячески смешивает человеческое и звериное, изображая человеческое сообщество как обширный скотный двор. Герои уподобляют друг друга кобылам, быкам, собакам, лягушкам, уткам...

В любовной истории Людмилы и Саши красота, на первый взгляд, акцентирована сильнее, чем животное начало, но тем очевиднее, что это красота, расставшаяся со своей небесной родиной, погрузившаяся в материю и неминуемо искаженная материальным миром. В обоих знаменитых снах Людмилы – библейском о змее и языческом о лебеде – женское начало при заключении сакрального брака передается звериному, будь то зверь-дьявол или зверь-бог. И оба сна отсылают к событию изначальному: сон о грехопадении – к началу человеческой истории, сон о Леде и лебеде – тоже к той точке, с которой история начинается *ab ovo*, «от яйца» Леды. Собственно, с этой начальной точки сологубовский сюжет сдвинуться по-настоящему и не может. Сновидения Людмилы, в которых у змея и лебедя оказывается Сашино лицо, лишь подчеркивают, что она со своей любовью к нему оказывается все в той же самой точке встречи вечно женственного и животного. Мир застигнут в момент погружения Софии в область материи, и этот момент длится бесконечно, не сменяясь ничем другим; метаморфозы материи, изображенные через перипетии романа, разнообразны, но по-настоящему не развивают сюжет. Временное единство изначального и современного создает впечатление той же ахронности, что и в повести о Шпоньке, только охватывает уже не историю человека, а историю мира.

В этом контексте разница между библейским сном и языческим стирается, они вторят друг другу. И точно так же упраздняются в мире *Мелкого беса* другие противопоставления, другие контрасты: между линией Передонова и Людмилы, между человеческим и животным, между любовью и мучительством, между правдой и ложью, между мужским и женским. Состояние смешения становится одним из главных метафизических свойств универсума, представленного как область падшей Мировой души.

Существенно, что эта область «затворена» в самой себе. По замечанию Виктора Ерофеева, в романе отсутствует пространство, внеположное изображенному в нем городу (Ерофеев 2002: 20–21). Казалось бы, символистская модель непримен-

но должна предполагать двоемирие, но прочно усвоенное старшими символистами шопенгауэровское влияние подлинного двоемирия как раз не допускает. Мир материи – это мир-представление, он – лишь иллюзорное инобытие Мировой воли, а не настоящее «другое» пространство. Здесь-то и возникает метафизическая трудность для реализации исходной нормы брачного сюжета. Мифологема, лежащая в основе *Мелкого беса*, допускает размежевание, двойственность, различенность только как момент падения. Когда ту же мифологему пересказывал Д. С. Мережковский в романе о Юлиане Отступнике, он подчеркнул одну значимую деталь: душа «хотела пасть до конца, отделиться от Бога навеки, но не могла» (Мережковский 1990: 67). Решительное отделение, переход в иное пространство невозможны, истина заключается в том, что единство неделимо.

Можно было бы возразить, что сюжет Мировой души как раз и заключает в себе потенциал брачного разрешения – во всяком случае, в той его части, которая сулит воссоединение падшей души с Богом, а на худой конец – и в той, где душа предается животному или материальному началу. Но этот потенциал иллюзорен, поскольку идея единства, подкрепленная тем же мощным шопенгауэровским влиянием, отрицавшим множественность как иллюзию мира-представления, вступает в резкое противоречие с самой возможностью помыслить брачный сюжет. Единое начало мира единым и остается и постоянно дает о себе знать через слиянность, казалось бы, различных реалий. Когда в *Мелком бесе* брачный обряд наконец совершается, под венец с Передоновым идет его троюродная сестра – мнимая или подлинная, не имеет значения, поскольку для Сологуба важна деталь, которая подчеркивает и искажение сакрального источника, то есть Песни песней с ее рефреном «сестра моя, невеста», и то, что соединяются в браке те, кто уже заведомо едины. Понятно, что подобный брачный союз благополучным стать не может.

Между тем к середине и концу XX в. отчетливое понимание незаконности инцестуального союза начинает сочетаться с убежденностью, что именно в нем заключен потенциал внутреннего благополучия, счастья. Речь, конечно, идет не о физиологически понятом кровном родстве, а о возможности сохранить единство внутреннего пространства, беспрепятственно отождествить его с пространством внешним, коль скоро подобная экстраполяция подтверждается другим человеком – но таким другим, который тебе в определенном смысле тождествен. Подобные сюжеты то с большей, то с меньшей отчетливостью возникают и в знаменитой *Аде* В. В. Набокова, и в менее знаменитых современных петербургских романах – *Укусе ангела* Павла Крусанова или *Кругах на воде* Вадима Назарова. В вышедшем два года назад романе Сергея Носова *Франсуаза, или Путь к леднику* соперницей жены героя становится, как ни дико это звучит, его межпозвоночная грыжа, нареченная Франсуазой. Такой гротескный сюжет лишь акцентирует сложившуюся закономерность: «мое другое», мое самое драгоценное «другое» неотъемлемо принадлежит моему внутреннему пространству. Только в таком случае оно не нарушает его суверенного единства.



Но в том же романе Носова предпринимается попытка прорвать этот круг. Действие попеременно разворачивается то в Петербурге, то в Индии, куда герой направляется для встречи с брахманом, который излечит его, то есть избавит от Франсуазы. Дочитав последнюю страницу романа, можно догадаться, что путешествие в Индию – нечто вроде описания клинической смерти героя, который вот-вот придет в себя. Казалось бы, налицо и классическая гетеротопия, и классический переход через другое пространство как через смерть. Но традиционная ситуация перевернута: цель путешествия – не обретение невесты, а разлучение с возлюбленной Франсуазой, которое оказывается невозможным. Герой сообщает, что если избавить его от любимой грыжи, то синдром, с нею связанный, все равно останется, и он станет человеком, влюбленным в собственный синдром. Внутреннее пространство охраняет свое единство, допуская другого только как свое иное и категорически не желая обрести его вовне.

Итак, брачный сюжет служит достаточно надежным индикатором того, что идея единства, оставаясь на протяжении веков одной из самых привлекательных для русского сознания, завлекает его, порой нечувствительно, в сферу сугубого неблагополучия. При этом практически не имеет значения, какого рода единое пространство пытаются выстроить носители культуры: оно может иметь геополитическую, метафизическую, космологическую природу, оно может быть внутренним пространством личности – в любом случае попытки избавиться от принципа гетеротопии неуклонно ведут к искажению нормы, о чем и свидетельствует построенный на таких основаниях брачный сюжет.

## ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЙ КУРБСКИЙ, 1986. История о великом князе Московском. *Ил:* ДМИТРИЕВ, Л. А., ЛИХАЧЕВ, Д. С., сост., ред. *Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века*. Москва: Художественная литература, 218–399.
- ВИРОЛАЙНЕН, М., 2007. *Исторические метаморфозы русской словесности*. Санкт-Петербург: Амфора.
- ГЕННЕП, А. ВАН, 1999. *Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература».
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1949. *Полн. собр. соч.* Т. 5. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1952. *Полн. собр. соч.* Т. 8. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 2001. *Полн. собр. соч. и писем в 23 т.* Т. 1. Москва: Наследие.
- ДЕРЖАВИН, Г. Р., 1866. Объяснения на сочинения. *Ил:* ДЕРЖАВИН. *Сочинения*. Т. 3. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук.
- ЕРОФЕЕВ, В., 2002. На грани разрыва: («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм). *Ил:* ЕРОФЕЕВ, В. *Лабиринт Один*. Москва: Эксмо-Пресс, Зебра Е, 9–40.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С., 1990. Смерть богов (Юлиан Отступник). *Ил:* МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. *Собр. соч. в 4 т.* Т. 1. Москва: Правда, Огонек, 27–306.

- НОСОВ, С. А., 2013. *Франсуаза, или Путь к леднику*. Санкт-Петербург: Астрель.
- ПРОПП, В. Я., 1986. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та.
- ПУШКИН, А. С., 1948. *Полн. собр. соч. в 16 т.* Т. 3. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- СИНИЦЫНА, Н. В., 1998. *Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции*. Москва: Индрик.
- СОЛОВЬЕВ, С. М., 1862. Сказка о Петре Великом. *Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском ун-те*. Москва, кн. 4, отд. 5, 2.
- СУМАРОКОВ, А. П., 1991. Хорев. *Ил:* БУХАРКИН, П. Е., КОЧЕТКОВА, Н. Д., КУКУШКИНА, Е. Д., ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ, К. Ю., МОИСЕЕВА, Г. Н., РАК, В. Д., СТЕННИК, Ю. В., сост. *Русская литература: Век XVIII: Трагедия*. Москва: Художественная литература.