

СТРУКТУРНЫЙ ДУАЛИЗМ 'ПОВЕСТИ ИЗ РИМСКОЙ ЖИЗНИ' А.С. ПУШКИНА

О.Б. ЗАСЛАВСКИЙ

I

Произведение Пушкина, получившее условное название 'Повесть из римской жизни', сравнительно мало привлекало внимание исследователей ввиду неоконченности. Несмотря на связанные с этим трудности, в недавнее время был достигнут значительный прогресс в понимании проблематики и идейной структуры повести благодаря работе Лотмана (1982). В этой работе была показана связь данного произведения с пушкинским замыслом об Иисусе и предложена частичная реконструкция повести. Она оказалась возможной в значительной степени благодаря выявлению ключевых образов произведения – пира и чаши, актуализующих целый круг мотивов, связанных как с античностью, так и христианством.

В настоящей работе нами обнаружен еще один ключевой образ (точнее, группа близких образов). Оказалось, что он (помимо прочего) иконически воплощает в себе основной структурный механизм построения текста. Это замечательное свойство играет принципиальную роль в поэтике произведения и позволяет продвинуться несколько далее в реконструкции замысла.

Речь идет, прежде всего, об образах кентавра и коня. В ответ на перевод оды Анакреона, сделанный рассказчиком в саду возле статуи сатира, Петроний произносит шутливое стихотворение:

Узнают коней ретивых
 По их выжженным таврам,
 Узнают парфян кичливых
 По высоким клобукам.
 Я любовников счастливых
 Узнаю по их глазам.

Логическая структура этого стихотворения такова, что конь приравнен человеку (парфянам и любовникам). Но комбинация коня и человека в единое целое – не что иное, как кентавр. Вспомним теперь, что у дверей дома, где остановился Петроний со спутниками, стояли статуи двух кентавров. Тема кентавра выражена в стихотворении не только чисто семантическими средствами с помощью смыслового параллелизма, но и звуковым образом с помощью анаграммы слова ‘кентавр’: КоНЕй РЕТи-Вых, ТАВРам. Подчеркнем, что сам способ анаграммирования основан здесь на соединении в единое целое букв или звуков обеих половин слова:

‘конь’ + ‘тавр’ —> ‘кентавр’

Это иконическим образом воспроизводит связанную с кентавром идею соединения разнородного. (То, что речь здесь идет именно о соединении, а не распаде, следует из выраженного в стихотворении мотива опознания целого по части.)

В произведении существенна тема добровольного ухода из жизни, тема жертвы (что было глубоко проанализировано Лотманом [1982]). С учетом этого образ кентавра актуализует в данном контексте мифологический сюжет о кентавре Хироне, который добровольно отказался от бессмертия в пользу Прометея под влиянием страданий, причиняемых раной (*Мифы народов мира* 1982: 593).

Хотя ‘Повесть из римской жизни’ не упоминается в классическом исследовании Якобсона (1987) о скульптурном мифе у Пушкина, скульптурные изображения, как мы только что убедились на примере статуй кентавров, играют существенную роль в смысловой структуре произведения. Вообще, вряд ли может быть случайной значительная концентрация скульптурных мотивов на первых же страницах текста: помимо статуй двух кентавров упоминаются “кумиры девяти муз”, “две семейные статуи” (матроны в кресле и девочки, играющей мячом), а также статуя сатира, прорезывающего тростник.

На последнем обстоятельстве остановимся особо, так как эта статуя отсылает нас к теме коня: известно, что сатиры изображались с конскими хвостами и (или) ушами, а также копытами (*Мифы народов мира* 1982: 415, 416). Отмеченный выше на примере кентавра структурный механизм звукосмысловой игры действует и здесь, причем в данном случае он приводит к поразительному результату:

‘сатир’ + ‘конь’ —> ‘Сатирикон’

То есть этот механизм дает название романа, который перед смертью диктует Петроний.

Такое звукосмысловое комбинирование позволяет увидеть неожиданно более глубокий (чем можно было бы думать) смысл в данной в тексте характеристике Петрония “Он любил игру мыслей, как и гармонию слов”.

В пушкинском произведении звукосмысловая игра ведется при помощи русского языка. Это – не просто неизбежная художественная условность, но еще одно конструктивное проявление все того же структурного принципа: соединение в единое целое латинского (или греческого) и русского языков опять-таки реализует идею кентавра.¹ (Любопытно, что в своем плане произведения, написанном в целом по-русски, Пушкин название романа написал как *Satyricon*.)

Тема кентавра в произведении глубоко содержательна. Время действия произведения – это время крушения античной, римской цивилизации и наступления христианства. Показан самый момент перехода, перелома: христианство еще не утвердилось, римская империя еще не пала. То есть сама эпоха соединяет в себе, подобно кентавру, черты обеих существенно разных цивилизаций.

Это проявляется также и на уровне индивидуального поведения – в частности, в противопоставлении чувственности и духовности. Первое свойство воплощено в романе Петрония *Сатирикон* и анаграмматически обыграно актуализацией первой половины заглавия с помощью статуи сатира – носителя похоти. Второе свойство присуще Христу и христианству (о значимости в замысле произведения темы Христа см. работу Лотмана [1982]). Сам же Петроний, подобно кентавру, демонстрирует то и другое: постоянно пребывая в чувственных наслаждениях, он одновременно являет собой пример героического стоицизма перед лицом смерти (Лотман 1982). Контрастное сочетание мотивов чувственности и трагической гибели воплощено с помощью (опять-таки)

статуи сатира: сатир прорезывает тростник, что может быть сопоставлено со способом самоубийства Петрония, который вскрыл себе вены, а затем то снимал, то надевал на них повязки (что нашло отражение в пушкинском плане произведения).

Сатир прорезывает тростник для того, чтобы сделать себе цевницу (как это было прямо указано в одном из черновых вариантов текста), т.е. свирель, которая неоднократно фигурирует у Пушкина как символ поэтического творчества (*Словарь языка Пушкина* 1961: 863). Тем самым тема жертвы и трагической гибели непосредственно связывается с темой искусства (на значимость которой уже указывает упоминание кумиров девяти муз).

Мы видим, что скульптурный код играет в произведении существенную роль для воплощения в нем мотивов двойственности. Это обстоятельство проявляет себя, помимо статуй кентавров и сатира, в еще одном скульптурном изображении. В отрывке “Темная, знойная ночь объемлет африканское небо...”, который по всей вероятности первоначально предназначался для ‘Повести из римской жизни’ (Лотман 1982: 26), упоминаются “сторожевые сфинксы”. Жестокое поведение Клеопатры, уничтожающей своих партнеров в любви, может быть уподоблено поведению сфинкса, уничтожающего партнеров по коммуникации. Параллель подкрепляется тем, что Клеопатра, как и сфинкс, покончила жизнь самоубийством. Особенно же важно то, что сфинкс – это комбинированное существо с телом зверя и головой женщины.

Главные герои произведения группируются в три контрастные пары, связанные с противостоянием человека и власти (Лотман 1982): Клеопатра – ее любовники, Христос – Понтий Пилат, Нерон – Петроний. Получается, что все главные герои произведения, его смысловые центры обладают двойственной природой: Христос – это человек-бог, Клеопатра – человек-зверь (это же относится к Нерону – см. ниже), Петроний – ‘кентавр’.

К сказанному можно добавить ряд исторических реалий, которые в рассматриваемом контексте получают особую значимость, отсылая к теме коня и кентавра. Незадолго до событий, описываемых в повести Пушкина, состоялись массовые казни христиан, причем “для этого зрелища Нерон предоставил свои сады; тогда же он дал представление в цирке, во время которого сидел среди толпы в одежде возничего или правил упряжкой, участвуя в состязании колесниц” (Тацит 1969: 298). Сюда же можно отнести скандально известный эпизод из жизни одного из ближайших предшественников Нерона – Калигулы:

Своего коня Быстроногого он так оберегал от всякого беспокойства, что всякий раз накануне скачек посылал солдат наводить тишину по соседству; он не только сделал ему конюшню из мрамора и ясли из слоновой кости, не только дал пурпурные покрывала и жемчужные ожерелья, но даже отвел ему дворец с прислугой и утварью, куда от его имени приглашал и охотно принимал гостей; говорят, он даже собирался сделать его консулом.

(Светоний 1990: 128)

Можно думать, что обсуждение этого эпизода вполне могло найти себе место среди бесед Петрония с его свитой о “падении человека” (как это записано в плане Пушкина). Эпизод с конем Калигулы тем более мог повлиять на пушкинский замысел, что содержит неожиданное соединение образа коня со скульптурными мотивами (конюшня из мрамора, ясли из слоновой кости), примеры чего мы обсуждали выше.

В рассматриваемом контексте в связи с темой двойственности получает особый смысл также само по себе нейтральное обстоятельство принадлежности Петрония и Понтия Пилата к сословию всадников. О Петронии мы уже говорили. Что же касается Пилата, то он продемонстрировал двойственность в своем поведении по отношению к Христу.

Выявленная система мотивов, связанная с концом античной цивилизации и двойственностью переживаемого момента, организована образом кентавра, соединением коня и человека. Это позволяет высказать в общем виде предположение о содержании по крайней мере одного из отрывков романа Петрония, который должен был быть изложен или упомянут в повести (Пушкин записал в плане: “диктует *Satyricon*”). В главе LXXXIX *Сатирикона* Эвмолп декламирует поэму о гибели Трои. Центральный эпизод здесь – введение внутрь Трои коня со спрятанными в нем греками. То есть в этом эпизоде значим не просто образ коня, а именно образ коня, соединенного с человеком. Соединение мотивов гибели в результате вторжения извне и мотивов двойственности оказывалось бы параллелью к неустойчивости двойственного антично-христианского римского общества, в конце концов распавшегося в результате вторжения варваров. Предсмертное творчество Петрония в повести приобретало бы таким образом (для читателей пушкинского произведения) в исторической перспективе черты трагического пророчества. Все это заставляет

думать, что указанный эпизод из *Сатирикона* должен был быть каким-то образом отображен в *‘Повести из римской жизни’*.

При этом тема коня-предвестника гибели должна была, как представляется, не только воплощаться в античных образах, но и актуализировать христианскую символику.² Речь идет о коне Апокалипсиса. Если Троянский конь символизировал катастрофу, случившуюся в прошлом, то конь Апокалипсиса – катастрофу грядущую. Такое сопоставление представляется тем более правомерным, что в Апокалипсисе идет речь о Вавилоне, под которым, как принято считать, подразумевался Рим, т.е. символ античной цивилизации.

В результате получалось бы, что с помощью образа, характерного для христианской мифологии, охарактеризована картина распада языческой цивилизации. Такое переплетение античной и христианской символики оказывается в контексте произведения глубоко содержательным: оно реализует ‘принцип кентавра’ – сущности, составленной из двух контрастных половин. Любопытно, что тем самым идея двойственности воплощается в произведении с помощью образа коня не только путем комбинирования коня с человеком, но и путем сопоставления двух коней, обладающих сходным символическим значением в двух разных типах культуры.³

Ахматова “прозорливо” (по выражению Лотмана [1982: 26]) определила жанр *‘Повести из римской жизни’* как “прозаическую маленькую трагедию” (1977: 203). Проблематика и основные конфликты пушкинских *‘маленьких трагедий’* связаны с кризисом целых культурно-исторических эпох – средневековья, Возрождения, просветительства и романтической эпохи (Беляк, Виролайнен 1991). В этом смысле *‘Повесть из римской жизни’* с полным правом может быть включена в этот ряд как произведение о кризисе античной эпохи. Представляет также интерес указать на различие.

В основу поэтики каждой из четырех *‘маленьких трагедий’* положен строго выдержанный исторический принцип: художественный универсум каждой из них строится по законам той картины мира, которую исторически сложила и запечатлела в своем искусстве (прежде всего драматическом и театральном) каждая из четырех изображенных в цикле эпох.

(Беляк, Виролайнен 1991: 80)

Что же касается ‘Повести из римской жизни’, то здесь совмещены сразу две сменяющие друг друга эпохи, причем для описания кризиса использованы символические образы, характерные для обеих.

Выше мы видели, как ‘принцип кентавра’ реализует себя на звуко-смысловом уровне путем обыгрывания двух различных половин слова. Другой эффект такого рода проявляет себя, надо полагать, в со- и противопоставлении разных слов – прежде всего, имен главных героев-антагонистов: ПЕТРОНИЙ, НЕРОН. В повести упоминаются певец земных наслаждений АНАКРЕОН, а также статуя МАТРОНЫ – символ семейного очага. По сути, здесь мы имеем дело с парами противопоставлений ‘человек – деспотическая власть’ и ‘поэзия чувственного веселья – поэзия домашнего очага’. Не только эксцессы деспотической власти, но и разорение семейного очага (напомним, что действие происходит в покинутом семейном доме) оказываются симптомами и одной из причин умирания общества. Вероятно, подобный звуко-смысловой механизм⁴ должен был получить развитие и в ненаписанной части произведения. В этом случае упоминание ТРОЯНСКОГО коня представлялось бы весьма уместным. Связь образа коня с чувственностью представлена в стихотворении, которое читает Петроний. Там же актуализована связь коня с чужим племенем (упоминание “парфян кичливых”) – мотив, находящийся в Троянском коне свое предельное выражение. В результате мы вновь приходим к комбинации мотивов разрушения и необузданной чувственности, столь актуальной в произведении.

Интересно, что ‘принцип кентавра’ проявляет себя и на стилистическом уровне. По наблюдениям И. Толстого, Пушкин в своем произведении воспроизводит античный речевой слог, причем использует для этого антитезы (“путник в ясный день отдыхает под тенью дуба, но во время грозы от него благоразумно удаляется”, “чувства его дремали, но ум его хранил удивительную свежесть” и т.д.). При этом Пушкин прибегает, в частности, к использованию “малоупотребительной в русском языке античной фигуры *asyndeton*, – ‘бессоюзия’: ‘уважал его обширный ум, любил его прекрасную душу’” (Толстой 1938: 81). Такое сочетание в едином целом двух сопоставляемых половин – еще одно проявление ‘кентавризма’. Сюда же можно отнести и чередование прозаических и стихотворных отрывков.⁵

По сути дела все произведение оказывается структурным кентавром. Причем этот ‘кентавризм’ воплощен на самых разных уровнях текста, проявляя себя в стиле, образах, тематике, ключевых словах.

II

Рассмотрим теперь более подробно скульптурные мотивы в произведении. Система упомянутых в произведении скульптурных изображений может быть упорядочена таким образом, что получается трансформационная цепочка, различные элементы которой распределены между двумя полюсами – ‘божественным’ и ‘звериным’: боги (кумиры девяти муз), человек (две семейные статуи), получеловек-полуконь (два кентавра), человекообразное низшее божество с элементами коня (статуя сатира), человекообразный зверь (сфинкс).

Троянский конь из реконструируемого нами эпизода вписывается сюда естественным образом: он соответствует распаду двух половин в третьем звене приведенной выше цепочки, а по своей губительной силе может быть поставлен рядом со сфинксом.⁶

Данная цепочка скульптурных изображений представляет собой разные стадии последовательного ‘падения’ от божественного через человеческое к звериному. В словесном тексте этому соответствует последовательно наращиваемый мотив падения. В плане произведения Пушкин указал целый ряд тем разговора Петрония: “рассуждения о падении человека, о падении богов, о общем безверии, о предрассудках Нерона”. Дошедший до нас отрывок заканчивается строкой (переводом из Горация) “Красно и сладостно паденье за отчизну”, что указывает на неоднозначный смысл ‘падения’ в данном контексте. Заметим, что падение статуй – одно из зримых проявлений катастрофы, как это представлено в пушкинском отрывке “Везувий зев открыл...”, описывающем гибель Помпеи. Реконструируемый нами эпизод с Троянским конем может быть рассмотрен как еще одна реализация мотива падения – в данном случае это падение Трои.

Говоря о Троянском коне, подчеркнем, что речь идет не о настоящем коне, а о его изображении – деревянном варианте скульптуры. А поскольку этот конь был введен внутрь Трои, то здесь мы имеем дело со скульптурным изображением, которое приходит в движение и несет губительное воздействие. Здесь мы несколько неожиданным образом вновь сталкиваемся с характерным для Пушкина сюжетом о губительной статуе (Якобсон 1987). Лотман выделил следующую инвариантную формулу в творчестве Пушкина: “восстание стихии – статуи приходят в движение – народ (люди) – жертва” (1988: 126). Все три элемента в данном случае присутствуют, хотя и в другой последовательности: сначала статуя приходит в движение, потом происходит массовое избиение троянцев и буйство огня, уничтожившего

Трою. Таким образом, реконструируемый эпизод с Троянским конем согласуется с общими структурными особенностями пушкинского скульптурного мифа.

Мы видим, что замечание Яacobсона “‘Сказка о золотом петушке’ исчерпала тему губительной статуи у Пушкина” (1987: 163) нуждается в коррективе: по всей вероятности, эта тема должна была вновь возникнуть в так и не оконченной ‘Повести из римской жизни’. Что же касается утверждения, что скульптурная тематика “постепенно угасает и уходит из творчества Пушкина” (Яacobсон 1987: 164), то даже уже написанная часть повести свидетельствует о прямо противоположном. Оппозиция подвижность/неподвижность, служащая основным источником семантических антиномий в пушкинском скульптурном мифе (Яacobсон 1987), здесь нерелевантна. Тем не менее и в данном случае статуя оказывается источником характерной для пушкинского творчества антиномии. Это проявляется как в изображении двойных сущностей⁷ – кентавра и сатира, так и в приложении к ним сразу двух кодов – изобразительного и словесного.

Таким образом, ‘Повесть из римской жизни’ оказалась по существу новым этапом развития скульптурного мифа у Пушкина. Интересно, что при этом Пушкин в определенном смысле трансформировал ситуацию, характерную для ‘Медного всадника’: там тоже имеется статуя, в которой объединены человек и конь.

На одном из рисунков Пушкина 1829 или 1830 г. изображен конь без всадника. Независимо от той или иной содержательной интерпретации этого рисунка как предвосхищающего идейную проблематику ‘Медного всадника’, здесь проявляет себя следующий момент: конь и всадник ощущались Пушкиным как существенно разные компоненты. Их объединение/разъединение позволяло получать новые смысловые значения.⁸

Кроме того, развитие скульптурной темы в ‘Повести из римской жизни’ могло быть подсказано ‘Медным всадником’ и благодаря случайному созвучию имен: *Петр* – *Петроний*. Это представляется тем более вероятным, что подобные созвучия уже встречались в самом ‘Медном всаднике’. Евдокимова, отметившая связь Медного всадника пушкинской поэмы со славянским богом грозы Перуном, пишет: “Любопытно также фонетическое совпадение: *Петр* – *Перун*. Согласно мифу Перун металл *перуны* (молнии) и камни (‘Петр’ этимологически – камень). В обезумевшего Евгения дети кидают камни” (1990: 458).

Но камень – один из видов материала для скульптур, что является значимым фактором у Пушкина, нашедшим отражение

в названиях типа 'Каменный гость' (Якобсон 1987). Такое соответствие между фонетическим уровнем и скульптурными мотивами, намеченное в 'Медном всаднике', стало основополагающим в 'Повести из римской жизни'. Одна и та же статуя содержит зрительные элементы образа и одновременно обыгрывает его название, порождая своего рода скульптурную анаграмму ключевого слова (*Сатирикон*).

Можно сказать, что 'Медный всадник' в целом ряде отношений сыграл роль структурного резерва для 'Повести из римской жизни'.

Оба произведения имеют также сходства в идейной проблематике. В них так или иначе проявляется себя момент исторического перелома, перехода от одной эпохи к другой (в 'Медном всаднике' это – время петровских реформ, совершившихся за столетие до описываемых там событий). В обоих произведениях значимы тема катастрофы и коннотации, обусловленные апокалиптическими мотивами.⁹

Подведем некоторые итоги. Название романа Петрония *Сатирикон* в контексте пушкинского произведения объединяет две смысловые линии. Одна из них связана с 'сатиром' и воплощает античность с характерными для анакреонтической поэзии мотивами чувственности и веселья. Другая связана с образом коня и актуализует мотивы катастрофы и гибели. Их контрастное соединение оказывается построенным по принципу 'кентавра' символом противоречивой эпохи.

В таком контексте структурный принцип порождения названия романа из двух половин оказывается символическим актом созидания и культурного синтеза, противостоящим характерным для эпохи распаду и хаосу.

Принцип соединения мотивов чувственности и гибели оказывается общим как для книги, так и ее автора. Своей судьбой Петроний воплощает трагический намек на сочетание мотивов искусства и жертвы, заключенный в статуе сатира, прорезывающего тростник, – той самой статуе, которая по воле Пушкина дала название роману.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ По существу, здесь мы сталкиваемся с очень красивым случаем поэтического билингвизма. Это явление с общей точки зрения было рассмотрено в работе Левинтона (1979). В ней приведен целый ряд примеров, когда то или иное слово в художественном тексте может быть прочитано при помощи двух разных языков. В данном же случае два разных языка прилагаются к двум разным частям слова. Более того, адекватность такого способа прочтения сама мотивирована не словесным, а изобразительным языком – происходит перекодирование скульптурного изображения в словесный текст сразу на двух языках.

Любопытно, что все это роднит рассматриваемый феномен с ребусом и шарадой. Трудно было бы найти более наглядный аргумент против расхожего противопоставления “разгадывания ребусов и шарад” в произведениях того или иного автора “простоте и ясности” пушкинского творчества.
- ² Другой пример значимости христианской символики в произведении связан с образом чаши (Лотман 1982: 23).
- ³ Актуальность в произведении апокалиптических мотивов (для читателей Пушкина, а не Петрония) представляется тем более содержательной, что в Апокалипсисе нашла отражение тема гонений на христиан, причем написан Апокалипсис вскоре после смерти Нерона.
- ⁴ Эффект звуко-смысловых лейтмотивов в прозе Пушкина был обнаружен и детально изучен Давыдовым (1983) в других произведениях – ‘Капитанской дочке’, ‘Метели’ и ‘Станционном смотрителе’.
- ⁵ Строго говоря, более адекватное название романа Петрония – не используемое обычно *Сатирикон*, а *Сатуры* (*История римской литературы* 1962: 115). Характерным свойством сатур была стилистическая, жанровая и метрическая неоднородность. Принцип соединения различного становится в пушкинской повести основополагающим благодаря ее ‘кентавризму’. Получается, что Пушкин использовал (как это подробно объяснено в основном тексте нашей статьи) традиционное название романа *Сатирикон* для структурного воплощения свойства, на которое непосредственно указывал другой вариант названия – *Сатуры*.
- ⁶ Некоторые подробности казни христиан, которые состоялись незадолго до описываемых в повести событий, вносят особо трагические ноты в тему соединения человеческого и звериного:

Их умерщвление сопровождалось издевательствами, ибо их облачали в шкуры диких зверей, дабы они были растерзаны насмерть собаками [...].
(Тацит 1969: 298)

⁷ Подобным же образом обстоит дело в стихотворении 'К бюсту завоевателя', где описано, как точно скульптор передал двуличность Александра I.

⁸ Ср. с наблюдениями Жолковского над изображениями коня и всадника в стихотворениях "Как быстро в поле, вокруг открытом..." и 'Осень': "ездок' как бы расщепляется на две ипостаси, из которых одна скачет верхом (этот очевидный факт вычитывается из текста, хотя эксплицитно не сообщается), а другая наблюдает со стороны" (1980: 109). Такая трансформация оказывается возможной благодаря повышенной активности коня: "Эта ситуация 'конь и две ипостаси всадника' [...] входит в более широкий круг ситуаций – сцены конной езды, в которых так или иначе акцентируется активность и подвижность коня и скрадывается активность всадника" (там же).

Заметим еще, что сюжет 'Песни о вещем Олеге' существенным образом основан на разделении пары 'конь + всадник' на компоненты, причем сюжетная активность коня простирается даже за пределы его физического существования (змея, спрятавшаяся в его черепе и ужалившая Олега).

Отмеченная Жолковским повышенная активность коня в сценах физического движения является частным случаем активности этого образа в поэтическом сознании Пушкина.

⁹ Об апокалиптической теме в 'Медном всаднике' см. недавние работы Эпштейн (1988: 59, 60); Немировский (1990), а также указанную в статье Немировского литературу.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова, А.А.

1977 *О Пушкине: статьи и заметки.* Ленинград.

Беляк, Н.В., Виролайнен, М.Н.

1991 "Маленькие трагедии" как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры)? *Пушкин. Исследования и материалы.* Ленинград, Т. XIV, 73-96.

-
- Davydov, S.
 1983 ‘The Sound and Theme in the Prose of A.S. Puškin. A Logo-Semantic Study of Paronomasia’. *Slavic and East European Journal*, Vol. 27, No. 1, 1-18.
- Евдокимова, С.
 1990 “‘Медный всадник’: история как миф”. *Russian Literature*, XXVIII, No. 4, 441-460.
- Жолковский, А.К.
 1980 “‘Превосходительный покой”: об одном инвариантном мотиве Пушкина”. А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов, *Поэтика выразительности. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 2, 87-113.
- История римской литературы*
 1982 Т. II. Москва.
- Левинтон, Г.Л.
 1979 ‘Поэтический билингвизм и межъязыковые явления’. *Вторичные моделирующие системы*. Тарту, 30-33.
- Лотман, Ю.М.
 1982 ‘Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе’. *Временник пушкинской комиссии 1979*. Ленинград, 15-27.
 1988 *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва.
- Мифы народов мира*
 1982 Т. 2. Москва.
- Немировский, И.В.
 1990 ‘Библейская тема в “Медном всаднике”’. *Русская литература*, № 3, 3-17.
- Светоний
 1990 *Жизнь двенадцати цезарей*. Москва.
- Словарь языка Пушкина*
 1961 Т. IV. Москва.
- Тацит
 1970 *Сочинения в 2-х томах*, Т. I. Ленинград.
- Толстой, И.И.
 1938 ‘Пушкин и античность’. *Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена*. Ленинград, Т. XIV, 71-85.
- Эпштейн, М.Н.
 1988 *Парадоксы новизны*. Москва.
- Якобсон, Р.О.
 1987 ‘Статуя в поэтической мифологии Пушкина’. *Работы по поэтике*. Москва, 145-180.