

РИСУНОК ЛЬВА И ИЗОБРАЖЕНИЯ КОНЕЙ В РУКОПИСЯХ И БУМАГАХ А.С. ПУШКИНА

И.А.Балашова

(доктор филологических наук, профессор, Ростов-на-Дону, Россия)

У статті розглянуто проблеми естетичних особливостей пушкінських малюнків лева і коней та вплив на ці малюнки життєвих вражень графіка, викликаних його відвіданням звіринців і циркових вистав дресированих коней, а також його увагою до скульптурних і живописно-графічних образів. У зв'язку з цим осмислено співвіднесеність графічних і словесних образів як розвиток Пушкінінм традиції малювання ініціалів, зображень на полях і орнаментів у літописах, рукописних книгах і книгах епохи Бароко.

В статье рассмотрены проблемы эстетических особенностей пушкинских рисунков льва и коней и влияние на эти рисунки жизненных впечатлений графика, вызванных его посещением зверинцев и цирковых представлений дрессированных лошадей, а также его вниманием к скульптурным и живописно-графическим образам. В связи с этим вниманием осмыслена соотношенность графических и словесных образов как развитие Пушкиным традиции рисования инициалов, изображений на полях и орнаментов в летописях, рукописных книгах и книгах эпохи Барокко.

При изучении рисунков Пушкина нередко возникал вопрос о связи его графики с литературным творчеством. Предположения об иллюстрировании поэтом своих произведений и дневниковом характере рисунков, об их автономности по отношению к тексту или, наоборот, о непосредственных или сложных ассоциативных связях с ним находили подтверждение в целом ряде фактов (1).

В науке сформировалось представление о рисовании Пушкиным «для себя», во время так называемых творческих пауз, то есть в моменты отдыха или приостановки создания литературного произведения. Позже появилось понимание того, что эти зарисовки не менее выразительны, чем произведения основного вида творческой деятельности поэта. Вместе с тем рисование по-прежнему осознавалось как подчиненное наиболее сильной стороне творческого дара Пушкина.

Однако рисунки поэта более весомы. Согласно философским представлениям о характере искусства романтической эпохи, высказанным Ф.В.Й. Шеллингом и развитым в теоретических рассуждениях немецких романтиков, соотношенность литературы и живописи не была случайной. В ней проявились основные особенности искусства Романтизма, художественная цель которого – создание новой мифологии (2, 53, 75, 67). А.В. Шлегель писал о живописности современного искусства, и в том числе драмы, как об особо значимом свойстве (3, 127, 132, 133, 134). Несомненно, прежде всего, то, что романтики стремились сохранить своеобразную наглядность словесных образов, и рисование, нередко одновременное с созданием литературного произведения, было одним из проявлений этого.

Синкретизм литературных произведений романтиков был обусловлен и мифологическим характером их творчества, и их одаренностью во многих видах интеллектуально-образной деятельности: в исторических и эстетических штудиях, в богословских трактатах, в музыкальном, живописном, графическом творчестве.

Пушкин, помимо дара слова, был наделен способностями к рисованию. Он создавал зарисовки в рукописях, альбомах, письмах, на журнальных обложках и отдельных листах. Среди рисунков выделяют иллюстрации к своим и чужим произведениям, портреты, автопортреты, пейзажи, сценки, виньеты, заставки, перерисовки, наброски скульптурных изображений. Чаще всего поэт рисовал в рукописях вблизи, поверх текстов или так, что рисунок оказывался под записями. Но творческая деятельность Пушкина-графика не имеет пока эстетического объяснения.

Обратимся, например, к его рисункам животных. Представляется любопытным изображение льва в рукописи стихов *Напрасно я бегу к сионским высотам*.

Прервав написание стихотворения, позже названного *Из Пиндемонти*, поэт набрасывает несколько строк других стихов. Набело, без последующих исправлений он пишет первую: *Напрасно я бегу к сионским высотам*. Сравнительно легко найдя и второй стих: *Грех алчный гонится за мною по пятам*, – над третьим поэт работал некоторое время. Появились его варианты: *Так ревом яростным пустыню оглашая Взметая гривой пыль; По ребрам бья хвостом и гриву потрясая; И ноздри жаркие уткнув в песок горячий*. Выразительная картина выслеживания львом своей добычи оформилась, наконец, и стихотворение завершилось строкой: *Голодный лев следит оленя бег пахучий* (4, 234). Она была, по существу, удвоена Пушкиным-рисовальщиком.

Этот рисунок – не частый у Пушкина образец графического повторения образа, только что появившегося в стихотворном произведении, завершение которого предшествует созданию зарисовки. В этом с ним могут быть сравнимы рисунки пирамиды и колосса вблизи вариантов последних строк стихотворения *Осень*, изображение монаха в келье в рукописи стихов *Отцы пустынники...*, прорисовка центральной сцены картины Брюллова *Последний день Помпеи* в рукописи стихов *Везувий зев открыл* (4, 328, 235, 270).

Отделив в рассматриваемой нами рукописи стихи чертой, как это сделано и выше, при отступе от другого текста, поэт отметил также пространственное расположение льва, прочертив линии горизонта и бега животного. Загадочно выглядит кольцо, как будто висящее надо львом. Если оно изображает место привязи, к каковому веревкой привязан медведь в комнате дома Троекурова, героя романа *Дубровский* (*Прогладавшегo медведя запрут, бывало, в пустой комнате, привязав его веревкою за кольцо, ввинченное в стену*) (5, 172), то должна была быть нарисована и веревка. Она присутствует на рисунке медведя в рукописи стихов *Шумит кустарник* (4, 358). Возможно, так первоначально и задумывалось. Но кольцо осталось без отнесения ко льву и выступает как дополнительное обозначение пространства, как некий объемный образ, сменивший линейность буквенной записи.

Две детали привлекли наше внимание при рассмотрении изображения животного. У пушкинского льва длинная морда, а уши (слева намеченное, справа отчетливо нарисованное) треугольные и расположены высоко надо лбом. Между тем, морда льва, и главное, его полукруглые уши выглядели бы иначе, если были бы основаны на впечатлениях от созерцания каменных изваяний, которых немало на площадях, набережных и улицах Петербурга (например, на Сенатской площади, Банковском и Львином мостах, в ограде дачи Кушелева-Безбородко). Остается предположить, что либо Пушкин наблюдал движущегося зверя и тогда мог создать подобное изображение, либо он основывался на живописных образах.

На пушкинском рисунке видно, что график пытался показать особенность притупленной морды льва, оставшейся, тем не менее, длинной. Четко прорисовано тело, как и приподнятый хвост с маленькой округлой кисточкой на его конце. Соответствуют биологическому виду изображенные рисовальщиком загривок и короткая густая грива. Схематично намечены передние лапы, и они расставлены, так как лев опустил голову к земле.

В поисках ответа на вопрос о том, чем объясняется форма морды льва, вид его ушей, отодвинутость морды от массива гривы и приближение ушей к центру лба на рисунке Пушкина, мы обратились к древнерусской скульптуре, к летописным источникам, барочным книгам и просмотрели киноматериалы о львах в природе. Уши треугольником обнаружались в изображении льва на клеймах южных Золотых ворот Рождественского собора в Суздале, созданных в традициях византийской тератологии, а также в настенном рельефе бывшей монастырской типографии Лаврского музейного заповедника в Киеве (6). На последней, изображающей борьбу Геракла (или Самсона), морда льва показана в три четверти, она довольно длинна, уши зверя треугольные и расположены близко к центру лба. Сходное изображение льва с короткой гривой, треугольными оконечностями ушей и удлиненной мордой, увиденной справа в повороте на три четверти, дано в миниатюре хлудовской псалтыри (7).

Характерная для древних рисунков и орнаментов свобода трактовки образов зверей

оказалась обусловлена не только фантазией, но и наблюдательностью рисовальщиков. Просматривая кинофильмы о львах, мы отметили, что интересующие нас особенности изображения животного объясняются определенным ракурсом, тем, откуда направлен взгляд смотрящего. Увидеть зверя таким можно, когда он находится в движении. В определенный момент морда льва в ее повороте предстает более длинной, при этом скрадывается массив гривы, а уши выглядят треугольными и подвинутыми к центру лба. В этот миг зверь поворачивается к наблюдателю так, что виден спереди на три четверти. Наблюдать льва в природе поэту, очевидно, не приходилось, но он мог и, скорее всего, видел его в зверинцах или во время балаганных и цирковых представлений. Возможно, впрочем, что и при обходе скульптурных изображений львов в Петербурге или в Москве (вспомним, что въезжающая в Москву Татьяна видит, как мелькают *Бульвары, башни, казаки, Аптеки, магазины моды, Балконы, львы на воротах И стаи галок на крестах* (8, 135)), как и при рассмотрении предметов интерьера, гербов русских дворян (см. фото лохани-холодильника: 9, а также изображение герба рода Карауловых: 10), поэт мог обнаружить те же особенности облика зверя, но для этого нужно было опираться все же на иные впечатления. В подтверждение последнего положения напомним, что в инициалах летописей, рукописных книг и книг эпохи Барокко, рассматривавшихся поэтом и оказавших прямое влияние на его рисунки птиц, например (11, 12–14; 12, 14–15), львы изображались не только в три четверти, но и в профиль и выглядели иначе (такие изображения были и в древней скульптуре, и на рисунках гербов) (инициал *В* Спасского евангелия XIII века, изображение льва на южном портале собора Рождества Богородицы в Суздале постройки XIII века, инициал *П* в книге Кариона Истомина, изображение гербов рода Змиевых и рода Тютчевых см.: 13).

Косвенными свидетельством знакомства Пушкина с развлечениями современного ему общества являются использование им слов *балаган, арена, арлекин, атлет, гаер, силач, затейник, фокусник, паяс, паясиль, канат, публика, буфон, буфонство, фигляр, Фиглярин, шут, шутки, фарсы, ярмонка*, а также слов *зверинец, зверь, клетка* и словосочетаний *шутить шутки, кулачный боец, круглые качели, игрок ярмоночный, собачья комедия, цепной медведь* (14). Особенно выразительны три пушкинских высказывания. Первое – в письме П.В. Нащокину 1831 года: *...паясиль перед публикою не намерен*. Второе – в письме И.И. Дмитриеву 1835 года, оно практически воспроизводит цирковое действие как таковое: *На академии наши нашел черный год: едва в Российской почил Соколов, как в академии наук явился вице-президент Дондуков-Корсаков. Уваров фокусник, а Дондуков его паяс. Кто-то сказал, что куда один, туда и другой: один кувыркается на канате, а другой под ним на полу*. Наконец, третье – в рецензии *О записках Самсона* 1830 года: *На каком зверином реве объяснит он свои мысли?* (15, 285, 41; 16, 74).

Внимание поэта к цирковым представлениям подтверждают и сведения о посещении им ярмарок в русской провинции и народных гуляний в северной столице и в Москве (29 мая 1825 года он на ярмарке в Святых горах; в начале февраля и апреля 1827 года поэт участвует в московских народных гуляньях под Новинским, в апреле – пасхальном, а 19 мая он был на традиционном гулянье в Марьиной роще, см.: 17, 57, 239, 258, 267), где как раз и давали конные, собачьи комедии и показывали многие другие номера, нередко, в выстроенных для этого балаганах иностранные цирковые артисты, в том числе и дрессировщики диких зверей. Львы тоже участвовали в представлениях. Историк русского цирка приводит текст лубочной картинки о гулянье:

.....
Ух, чего там только нет!

И шарманка, и кларнет,

и комеди!

И паяцы нас смешат,

В клетках тигры, львы сидят

и медведи (18, 32).

Поскольку использование слов, имеющих отношение к цирку, ярмарочным и другим представлениям, чаще встречается в публицистике и письмах поэта 1829–1830-х годов, то

интересны сведения о представлениях со львами в России во второй половине 1820–первой половине 1830-х годов. На гуляньях и ярмарках тогда показывали медведей, собак, крыс, в то время как зверинцы и связанные с ними номера укрощения и дрессировки зверей большого развития не получили. Цирки в России достигли успеха после 1825 года, и *главным образом в Петербурге, где они сделались любимым зрелищем аристократической молодежи и поддерживались правительством* (18, 41, 44, 66). Этих зрителей интересовала прежде всего выездка лошадей. Диких же зверей показывали, в основном, в зверинцах. Согласно сохранившимся сведениям, *в 1826 году в Москве, в зверинце Лемана, посетители могли видеть удава, льва и тигра, находившихся в одной клетке... Выступали и укротители хищных зверей. В зверинце Ивана Бернабо содержался лев: как сообщало газетное объявление, “сей зверь весьма ручен и знает своего хозяина, который им повелевает по своей воле”* (19, 99). Автор исследования цитирует объявление *Московских ведомостей* от 10 ноября 1828 года, того времени, когда Пушкин, приехав в Москву, гостил в подмосковных имениях своих друзей. В середине ноября в письме Дельвигу из Малинников он рассказывает, что соседи П.А.Осиповой по имению ездят смотреть на него, *как на собаку Мунито* (имя дрессированной собаки) (15, 197).

Впечатления Пушкина нашли отражение в его литературном творчестве. Он писал в 1825 году в эпиграмме на «журнального шута» *Ex ungue leonem* [По когтям узнаем льва]:

*...Ни мне, ни площадному шуту
Не удалось прикрыть своих проказ:
Он по когтям узнал меня в минуту,
Я по ушам узнал его как раз.*

В стихах 1829 года поэт использовал характерное сравнение:

*И нищий наездник таится в ущельи,
Где Терек играет в свирепом веселье,

Играет и воеет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной;
И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной...*

В 1830-м в повести *Барышня-крестьянка* появились строки: *Муромский принял своих соседей как нельзя ласковее, предложил им осмотреть перед обедом сад и зверинец...*, а в 1833 в поэме *Медный всадник* было создано сравнение:

*Нева вздучалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась...(20, 228; 21, 131; 5, 110; 22, 279)*

Однако несомненно, что, помимо непосредственных впечатлений, также и рисунки, орнаменты летописей и рукописных книг, средневековые архитектурные орнаменты (трудно, конечно, сказать, каких именно, хотя известен интерес поэта к летописям в период пребывания его в Михайловском и посещения Святогорского монастыря, а ранее в Киеве, возможно, – Киево-Печерской лавры) подсказали Пушкину-рисовальщику характерные элементы его графического образа льва. Особенности этого изображения пришли в русскую книжную орнаментику из византийских и греческих рукописных источников, а в скульптуру и архитектуру – из росписей и скульптуры южнославянских храмов, ставших посредниками в усвоении русскими мастерами византийской традиции. Вместе с тем важно помнить, что и средневековые художники имели возможность наблюдать живых зверей, ведь в Москве *еще со времени царя Федора* для львов был специально оборудован “львиный двор”. Позже во дворцовом ведомстве находился зверинец, где содержались звери как для охоты, так и для обозрения. Здесь периодически бывали львы, леопарды, белые и бурые медведи, волки, кабаны, дикие кошки.... Историк пишет также, что *обычно звери посылались царю в подарок... В Москве звери жили в Измайловском зверинце. Иногда зверей показывали народу... Но зверинец в Измайлове был мало доступен для простых людей, а интерес к*

экзотическим животным был очень велик. И балаганички начали организовывать зверинцы, иногда показывая в них и дрессированных животных (18, 44). Так и Пушкин мог поверить свои впечатления от произведений живописи и архитектуры, в том случае если они были первичны, жизненными наблюдениями.

Зарисовав в рукописи стихов льва, поэт возвратился от графического образа к созданию стихотворения *Не дорого ценю я громкие права*, продолженному со вновь обретенной творческой свободой.

Но возвративший поэта к природной полноте восприятия мира и стимулировавший процесс создания прерванного стихотворения рисунок льва интересен не только своей объемностью, преодолением абстрактности словесного творчества. Он сам вторит литературному образу, а потому, в определенной мере, также абстрактен и символичен. Ни хвост, ни лопатки льва не прорастают в узорочье, которое сделало бы его собственно орнаментом. И тем не менее, не случайно, что рядом своих деталей этот графический образ восходит именно к орнаментике. Орнаментальность этого рисунка поэта так же несомненна, как и его живописная объемность. Рисунок льва соотносим с литературными образами в записанных выше его стихах видимым в нем совмещением абстрактного начала орнамента и конкретики графического облика зверя. Теми же сочетаниями свойств (при большей схематизации) интересны образы рака и быка в рисунках Пушкина, соотносимых исследователями со знаками Зодиака (4, 407, 361, 366).

Сравнение, лежащее в основе сюжетно-образной композиции пушкинского шедевра, явилось распространением и расподоблением метафоры «Грех алчный гонится за мною по пятам». Именно в ней выражено основное переживание лирического героя. Сравнение стало явным, и завершение стихотворения *Напрасно я бегу к сионским высотам*, раскрыло образную содержательность слова *грех*. Соотнесение природного сюжета с этим, на первый взгляд, совершенно абстрактным словом, выявлено параллелизмом синтаксических конструкций, представляющих инверсию, созвучных фонетически: *грех алчный – песок горячий*, и это усилено рифмой: *песок горячий – бег пахучий*. Взаимообращенность конкретного и символического была удвоена рисунком, совместившим конкретное облика льва и символику его изображений, которая пришла из более ранней русской традиции – книжной и скульптурной. Средневековые художники настаивали на особом ракурсе, на своем особом видении льва: в их образе животного совмещены черты его реального облика и представление о нем автора рисунка. И подобно тому, как это происходит в абстрагирующемся от конкретного орнаменте, художники предполагали этим также символизацию изображаемого животного (аналогичные свободные рисунки в XX веке делал П.Пикассо, голуби которого иногда имеют облик птицы, увиденной при взгляде на нее мельком. Такова птица на литографии *Голубь* 1950 года, см.: 23).

У Пушкина рисунок льва и словесный его образ обогащены друг другом. Это лирико-графические и графико-лирические образы. Графичность стихотворного образа обеспечена точными, выразительными эпитетами: *ноздри пыльные; голодный лев*. В глаголе *следит* соединены картины бега и мгновенных напряженно энергичных остановок зверя. Это повествование обусловило сюжет рисунка, как, впрочем, и определения вызвали повышенное внимание к изображению морды льва. Рисунок поэта как бы вбирает в себя текст стихотворения, повествующего о прерывистом беге преследующего добычу зверя. В восприятии обоих художественных явлений и при возвращении от рисунка к тексту усиливается энергетика сюжетной ситуации, укрупняется поддерживаемая плотски материальным природным конфликтом духовная коллизия, осмысливаемая поэтом. В пушкинском сравнении, организующем лирический сюжет, выявляется мощь непреодолимого движения голодного зверя, который может продолжить жить, лишь убив и съев оленя, и сравнение с ним обнаруживает ту силу, с какой обрушиваются на человека испытания его духовной мощи. Свойственные лирике романтиков взаимосвязи субъектного и объектного, единичного и всеобщего, конкретного и абстрактно-обобщенного начал предстают в образах Пушкина, поэта и графика, с особой художественной убедительностью, при этом графический и лирический образ поддерживают и усиливают друг друга.

Внимание к образной природе создаваемого поэтом произведения и подчеркивание ее графическими изображениями, наделенными также орнаментальными свойствами, проявились и в пушкинских рисунках коней.

Наряду с растением, птицей, змеей, конь – древнейший мотив орнаментики. Если птица у Пушкина нередко вписывается в контекст самых разнообразных завитков, напоминающих и о природных, и о сходных с каллиграфией и письмом образах и начертаниях, то рисунки коней имеют и некие свои, собственно орнаментальные особенности.

Пушкин делает самые разнообразные зарисовки лошади и коня. Иногда это графические образы портретного характера, конкретные изображения, возможно, узнаваемых прототипов, иногда это шаржи или метаморфозы, и поэт показывает себя в бою верхом на плохонькой лошаденке или себя в образе лошади, или рисует некоего коня в боливаре и сюртуке, он изображает всадников, лошадь бегущую, идущую и пр. (4, 356, 363, 365, 371, 46, 36, 379, 360, 363, 375, 372). Но для нас наиболее интересны пушкинские зарисовки, которые сродни орнаментике древних. В рукописях поэмы *Полтава*, стихотворения *Кобылица молодая* и на отдельном листе, датированном 1829 годом, появились рисунки коней, состоящие из нескольких черточек (4, 367–369, 373). Как и птицы в рукописи поэмы *Тазит*, они соотносимы с графикой письма и соседствуют с объемно прорисованными конями, например, в рукописи поэмы *Полтава* (4, 333, 384). Но появление линейных рисунков в таком количестве, свобода, с какой график изображает облик, нрав, поведение, грацию, изящество, разнообразие движений благородных животных, их красоту, сообщают об усилении тенденции обобщения в рисунках Пушкина, а, следовательно, о наличии разных состояний рисования, разных этапов его развития и различном характере связи рисунков с текстом. Геометризация рисунка, все большая его условность обнаруживают и определенную независимость его от художественного текста или, точнее, способность его к такой независимости, в которой он, однако, не теряет сущностной, образной и начертательной связи со словом. С. Денисенко соотнес сходные пушкинские зарисовки людей со «скелетными» схематическими рисунками человека» в обучающей основам рисунка книге И.Д. Прейслера *Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному искусству*, изданной в Петербурге в 1810 году (24, 58, 60). Однако в своей несомненной орнаментальности сходные с этими изображениями людей пушкинские «схемы» коней, не теряют, на наш взгляд, связи с жизненными впечатлениями рисовальщика, и в частности, с его наблюдениями за дрессированными лошадьми.

Так, гастролировавший в 1824 и 1826 году в Петербурге, а в 1825 в Москве Турниер продемонстрировал среди других номеров обуздание дикой лошади. Московские ведомости (1833, №18) сообщали о том, что корсиканская лошадь Коко Карла Мекгольда *представляла разные опыты своего искусства*. Приводя эти сведения из истории становления цирка в России, Дмитриев писал о преобладании номеров с лошадьми в эти годы (19, 51, 103, 95). Приводимые им иллюстрации дают представление о дрессуре лошадей и ее демонстрациях. Интересен и рассказ о школе верховой езды, когда, например, *условия боя требовали, чтобы лошадь делала повороты на задних ногах вокруг своей оси (пируэты)*, а одно из описаний, относящееся, правда, к XVIII веку, представляет лошадей Моро, которые, согласно объявлению, *знали до 200 штук, то есть трюков*. Среди них были и такие: *лошади падали на колени, если просили о милосердии, если же оно не получали, то, встав на двух задних ногах, как человек, шли и стояли на задних ногах до тех пор, пока их хозяин им не приказывал смениться; стоя на ногах, доставали рылом кусок хлеба между задними ногами, не трогая ни одной ноги...* (19, 31, 28, 33–34). Популярными номерами были также конный балет, рыцарские турниры. Рисунки лошадей у Пушкина предположительно, а иногда и со всей определенностью соотносимы с подобными виденными им номерами. Таковы рисунки скачущих и вставшей на дыбы лошади в рукописи *Езерского*, двух коней с рыцарями в доспехах, один из которых поднял вверх руку с хлыстом или шпагой и – здесь же – взбрыкнувшей лошади, а также пяти лошадей (все это в рукописях *Полтавы*), где одна из лошадей изогнулась так, что мордой почти достала заднюю ногу, а другая, возможно, танцует. Последние рисунки сопровождают поэтический рассказ о Петре: вокруг него

гарцуют казаки и вслед за ним *скачут* его сподвижники. Сложны и движения семи лошадей, изображенных на отдельном листе 1829 года, где, помимо самых разных – до переворачивания вниз мордой – положений лошадей, видим и кланяющегося, может быть, после удачного номера, человека (4, 384, 382, 369, 368, 373).

Поиски объяснения и эстетической содержательности этих разнохарактерных рисунков, нередко непосредственно соотнесенных с текстом, как и особенности изображения животных (в частности, льва) заставляют нас увериться в следующем. Пушкин, поэт и график в одном лице, при создании литературных произведений, которые он набрасывал или завершал, как правило, в процессе их записывания, наследовал, прежде всего, традиции исполнения летописей, рукописных книг, а также книг времени Барокко. Романтики усвоили игровой характер искусства эпохи Барокко, его эстетически выразительную полноту, а потому рисунки Пушкина связаны с его словесными произведениями еще и тем, что и в графических, и в словесных образах проявились впечатления поэта от восприятия игрового искусства балагана, ярмарки и, одновременно, – культура такого соотнесения слова и изображения, при котором происходит опредмечивание слова и символизация рисунка, восходящие к утонченной орнаментике древних летописей и книг. Несомненно также, что эти рисунки были вызваны эстетическими закономерностями словесного творчества Пушкина-романтика и выражают эти закономерности.

1. Эфрос А. Рисунки поэта. – М., 1930; Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. – М., 1983; Керцелли Л.Ф. Мир Пушкина в его рисунках. – М., 1988; Краваль Л. Рисунки Пушкина как графический дневник. – М., 1997; Жуйкова Р.Г. Портретные рисунки Пушкина. Каталог атрибуций. – СПб., 1996; Рисунки писателей. – СПб., 2000.
2. Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. – М., 1989. – Т.2.
3. Шлегель А.В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
4. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1996. – Т.18 (дополнит.)
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1978. – Т. 6.
6. Suzdal. Arhitectural landmarks. – L., 1985. – № 15; Вагнер Г.К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X–XIII веков. – М., 1964. – Табл. 3.
7. Щепкина М.В. Миниатюры хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. – М., 1977. – л. 5 об.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1978. – Т. 5.
9. Соколова Т.М. Орнамент – почерк эпохи. – Л., 1971. – № 31.
10. Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Т. 4. – СПб., 1799–1840. – № 47.
11. Балашова И.А. Образ души поэта. Птицы в творчестве А.С Пушкина // Ковчег Кавказа. – Ростов н/Д., 2004. – № 12.
12. Балашова И.А. *Моей орлицы не отдам* // Ковчег Кавказа. – Ростов н/Д., 2006. – № 1–2.
13. Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XIV веков. – М., 1980. – л. 116; Вагнер Г.К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X–XIII веков. – Табл. 22; Карион Истомин. Книга любви знак в честен брак: Эмблематич. поэма в стиле барокко, объединяющая искусство слова и изображения. Преподнесена Петру I и Евдокии Лопухиной по случаю их бракосочетания: Факсимильное воспроизведение парад. рукописи замечат. памятника поэтич. и кн. культуры приурочено к 300-летию его создания. – М., 1989. – л. 7; Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 5. – СПб., 1800–1840. – № 91, Ч. 6. – СПб., 1801–1840. – № 15.
14. Словарь языка Пушкина: В 4 т. – М., 2000.
15. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1979. – Т. 10.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1978. – Т. 7.
17. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. – М., 1999. – Т.2 (1825–1828).
18. Дмитриев Ю. Русский цирк. – М., 1953.

19. Дмитриев Ю. Цирк в России. От истоков до 1917 года. – М., 1977.
20. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 2.
21. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 3.
22. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 4.
23. Графика Пикассо. – М., 1967. – № 62.
24. Денисенко С. Пушкинские копии и “перерисовки” // Рисунки писателей. – СПб., 2000.