

---

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

## ОБРАЗ ПЕТРУШКИ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ М. В. ДОБУЖИНСКОГО К ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕЛЫЕ НОЧИ»

УДК 130.2 + 316.73

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-28-37>

### **Александр Викторович МАРКОВ,**

доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет Москва, Российская Федерация, e-mail: markovius@gmail.com

### **Оксана Александровна ШТАЙН,**

кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

*Аннотация.* Иллюстрации М. В. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» впечатлили современников, но не получили убедительного толкования в научной литературе. Эмоциональность этих иллюстраций и театрализация Петербурга соединялась с лаконичностью выразительных средств. Мы доказываем, что душа Петербурга изображается в этих иллюстрациях как социальная маска. Личные судьбы героев Достоевского остаются в призрачной тьме города, тогда как белая ночь воспринимается как странность, как перформанс. Для Добужинского город как декорация перформативен, а не просто информативен. Художник наследует традициям театра русского модерна, в частности, вдохновляясь Петрушкой в версии балета Стравинского и декораций Бенуа. Петрушка у Стравинского представлен как коренной петербуржец, но способный к забвению. Он – маленький человек в духе Гоголя, но в своих ценностных установках стоит ближе к героям Достоевского. В иллюстрациях Добужинского Петербург увиден глазами мечтателя, а не Настеньки. Интеллектуальная археология образа Петрушки как погонщика осла, шуточного ослиного короля, Пьеро, показывает постепенное проникновение христианского сострадания в этот образ. Добужинский изображает в своей серии иллюстраций, как Петербург снимает маски перед мечтателем, и что образ Леты, реки забвения, необходим в Петербургском тексте.

**Ключевые слова:** Серебряный век, петербургский текст, Добужинский, Достоевский, книжная иллюстрация, семантика, Петрушка, народный театр.

**Для цитирования:** Марков А. В., Штайн О. А. Образ Петрушки в иллюстрациях М. В. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №2 (53). С. 28–37. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-28-37>

## **PETRUSHKA'S IMAGE IN MSTISLAV DOBUZHINSKY'S ILLUSTRATIONS FOR DOSTOEVSKY'S WHITE NIGHTS**

**Alexander V. Markov,**

DSc in Philology, Associate Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State Humanitarian University, Moscow, Russian Federation, e-mail: markovius@gmail.com

**Oksana A. Shtayn,**

CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of History of Philosophy, Philosophical Anthropology, Aesthetics and Theory of Culture; Associate Professor at the Department of Social Philosophy, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russian Federation, e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

**Abstract.** Mstislav Dobuzhinsky's illustrations for Dostoevsky's story White Nights impressed contemporaries, but did not receive a convincing interpretation in scholarly publications. The emotionality of these illustrations and the theatricalization of St. Petersburg were combined with the brevity of expressive means. We prove that the soul of Petersburg is depicted in these illustrations as a social mask. The personal destinies of Dostoevsky's heroes remain in the ghostly darkness of the city, while the white night is perceived as a strangeness, as a performance. For Dobuzhinsky, the city as a setting is performative, not merely informative. The artist inherits the traditions of Russian Art Nouveau theater, in particular being inspired by Petrushka in Stravinsky's ballet and Benois's scenery. In Stravinsky's version, Petrushka is presented as a native Petersburger, but capable of oblivion. He is a small man in the spirit of Gogol, but in his values he is closer to Dostoevsky's heroes. In Dobuzhinsky's illustrations, St. Petersburg is seen through the eyes of a dreamer, not Nastenka. The intellectual archaeology of Petrushka's image as a donkey driver, a joking donkey king, Pierrot, shows the gradual penetration of Christian compassion into this image. Dobuzhinsky depicts in his series of illustrations how St. Petersburg removes its masks before the dreamer, and that the image of Leta, the river of oblivion, is necessary in the St. Petersburg text.

**Keywords:** Silver age, Petersburg text, Dobuzhinsky, Dostoevsky, book illustration, semantics, Petrushka, folk theater.

**For citation:** Markov A. V., Shtayn O. A. Petrushka's image in Mstislav Dobuzhinsky's illustrations for Dostoevsky's White Nights. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 2 (53), pp. 28–37. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-253-28-37>

Иллюстрированное издание повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» [4], с графикой Мстислава Валериановича Добужинского, поразило современников особой риторикой и поэтикой: лаконичность, превратившая Петербург в главного героя иллюстраций, дополнялась особым трагизмом ощущения петербургской жизни. Если скупость черно-белых иллюстраций, особое изящество отражений, очерченных уверенным пером воздуха и воды – это риторика параллелизмов и отображений, то трагизм черных и белых пятен таких отражений, вод забвения, мрачных декораций четырехэтажных небоскребов – это уже поэтика, это уже городская поэма. Мир самой повести Достоевского не таков: повествователь, Мечтатель, который сам себя называет «существо среднего рода», видит Петербург фрагментарно, как дом с колоннами, изуродованный желтой краской, или свой угол-приют зеленого цвета. Настеньке он пытается показать желтое облако, то есть опять же, чувствует он симфонию цветов, а не мрачный облик города. Скорбь свою он осмысляет, глядя на почерневшие карнизы. Мечтатель – *меланхолик*, а не *фланёр*, в отличие от той оптики фланёра, которую подразумевают иллюстрации Добужинского.

Для героя Достоевского Петербург глубоко личен, он постоянно видит в ужасе, как лица домов закрываются уродливыми масками ремонтов. Это не Петербург отчуждения, не Петербург фланёра. Но иллюстративная программа Добужинского была усвоена и дальнейшей традицией – в иллюстрациях Ильи Сергеевича Глазунова к повести Достоевского, содержащих множество отсылок к прообразу, по сути оммаж Добужинскому, Петербург уже похож на город времен Добужинского, а не времен молодого Достоевского. Для Глазунова город уже растворился во взгляде Добужинского, тогда как сам Добужинский хотел, чтобы все три героя повести, Мечтатель, Настенька и Постоялец, присутствовали как имеющие свой взгляд на Петербург.

И действительно, на этих иллюстрациях мы видим и финальную сцену, где Мечтатель смотрит на карнизы дома напротив, но только окно в его комнате огромное, это вовсе не каморка. Встреча Настеньки и Постояльца происходит в высоком этаже с полукруглым палладианским окном, но это архитектурное палладианство открывает вид на современный город – похоже, что на крышах на многих рисунках выставлены пальмы – самый яркий модернистский растительный эксперимент начала века [13, с. 155], хотя скорее всего это просто лучший способ направить взгляд на крыши, выше, от сцены к небу. Так же устроен и разговор Мечтателя с Настенькой на фоне поленицы: Мечтатель говорил, что есть в Петербурге уголки, куда не заглядывает обычное солнце, но только солнце их любви – и действительно, солнце вряд ли покажется утром из-за огромной стены небоскреба. Во всех иллюстрациях мы видим громады зданий, готовые скрыть небо, но также появляются шпили, отраженные в воде, как образ меланхолии, и шпиль, вероятно, Петропавловского собора (хотя такого ракурса в реальности мы

найти не смогли), который должен быть виден в призрачном петербургском тексте, тексте мечты, сна или воспоминания, из любой точки города. Всевидимый шпиль появляется в сцене, где есть все три героя, что существенно для театрального понимания повести Достоевского, которому и посвящена наша статья.

Идеолог производственного искусства Н. М. Тарабукин в 1922 году характеризовал известные ему прежние иллюстрации Добужинского как «простую раскраску» [20, с. 66], но эта новая «раскраска» не проста. Современные исследователи указывают на сочетание в образе Петербурга у Добужинского классицизма и пиранезианства [6]. Но обычно миф Петербурга у Добужинского рассматривается как сложное признание городу в любви [2], так что страшный, пиранезиевский аспект, должен уступить место своеобразной искренности нового классицизма. Мы, опираясь на прежние выводы о соотношении поэтики и риторики у Добужинского [16; 17], а также на выводы о связи маски, телесности и травестии [24], и на понятие Петербургского текста как динамической идеализации города [14; 15], предлагаем иное прочтение иллюстраций Добужинского к Достоевскому, как забвение и воспоминание, принадлежащее маленькому человеку, который облачился в Петербург как свое тело, но потому и может вспомнить забытый Петербург, воскресить небывалое.

Повесть Достоевского, при всей глубокой интроспекции Мечтателя как маленького человека, при всем мощном психологическом присутствии Постоляца и при всем нюансировании слов и мыслей Настеньки, воспроизводит архетипическую ситуацию Пьеро – Коломбина – Арлекин. Пьеро несчастен, в своих мечтах о Коломбине, Арлекин, авантюрист, овладевает сердцем Коломбины, а Коломбина сочувствует Пьеро, но выбирает успешного и яркого Арлекина. Мы предпринимаем интеллектуальную археологию образа Пьеро, который оказывается одним из аспектов образа Петрушки. Опираясь на понятие петербургского текста, мы реконструируем, как оптика Петрушки, взгляд глазами Петрушки («Глазами клоуна», пользуясь названием романа Г. Бёлля, где тоже показан фрагментарный взгляд героя-повествователя на послевоенную Германию и тоже поставлена проблема фундаментального забвения, вод Леты) стал возможен в иллюстрациях Добужинского, и как их художественные особенности непротиворечиво объясняются присутствием Петрушки.

Петрушка, он же Пьеро, Петр – образ простоватого крестьянина, погонщика осла. В работах О. М. Фрейденберг [23], продуктивность которых для исследования городского текста подтверждена современной наукой [5; 7], убедительно показана теснейшая связь мотивов ослиного праздника, крестьянского плодородия, простоты и травестии – с необходимыми уже в дальнейшем развитии христианской культуры масленичными импликациями начала большой урожайности и пасхальными импликациями победы над

смертью через особую *травестию травести*, облачиться в смерть, чтобы победить смерть. Пример такой связи мотивов мы можем найти в комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой» (1593) – в ней Петруччо помещик, в имении которого и происходит часть действия, но он же владелец ослов, и герои пьесы не упускают возможности обзывать друг друга ослами. Комическая травестия имеет горизонтом такое именование ослом, отрицание ума другого, низведение его на уровень крестьянина, тогда как Петруччо выступает как своеобразный царь крестьян, владелец большого урожая.

Другой пример, уже в советской детской литературе – сюжет повести Н. Носова «Незнайка в Солнечном городе» (1958): Незнайка превращает коротышку Листика в осла, а потом, пытаясь спасти Листика, превращает трех ослов зоопарка в коротышек. Эти ослы становятся «ветрогонями», то есть стилиягами, вводя моду на стилиажничество и тунеядство во всем Солнечном городе; так что потом, по исчерпанию всех волшебных ресурсов, просто приходится откатить всё обратно, к *начальному горизонту* добросовестного труда. Иначе говоря, осел оказывается маской крестьянина, причем капризной маской, осел может быть ленив и своенравен, но не надев эту маску, не овладев ей, невозможно добиться урожайности, то есть осуществления спасительного труда, спасительной миссии труда.

Но интереснее всего сюжет девушки Петрушечки (ит.: *Petrosinella*) в книге Дж. Базиле «Сказка сказок» (1634) [1] (День второй): этот сюжет больше известен как *история Рапунцель* в собрании сказок братьев Гримм. Сверхчувствительность и некоторая странная неопределенность (человек это или осёл, что и выразилось в ослах-стилягах у Носова) Пьеро-Петрушечки в этой сказке оказывается встроена в динамичный сюжет испытаний, и травестия выходит на первый план. Осел в сказке появляется неожиданно: из одного из орешков, который Петрушечка бросила преследующей её людоедке, появился лев, людоедка скормила ему осла вместо себя и сама надела ослиную шкуру, для маскировки. Но эта маска ее не спасла – из третьего орешка появился волк: для ненасытного волка не было различий между одеждой и телом, шкурой осла и самой людоедкой. Тем самым, то самое урожайное обилие ослиного праздника, стирающего границы между маской осла и человеком, оказалось в пасти волка: волк уже не похищает овец у крестьян, а мстит за Петрушку. Петрушечка просто как бы подогнала осла к своей мучительнице. Здесь мы видим уже влияние христианской образности на сказку, где происходит *оборот оборота* (маска маски [24]): людоедка как ад, ненасытная смерть, сама оказана съедена волком-оборотнем, победа над смертью оборачивается *травестией травести*, которая уже не *упирается в горизонт правильного порядка дел*, но расширяет горизонты, открывает Петрушке новую свободную жизнь.

Русский модернизм заинтересовался Петрушкой как вариантом *маленького человека*, вероятно, наследуя этой травестии травести: в повести

«Шинель» (1842) Н. В. Гоголя призрак Акакия Акакиевича мстит и срывает шинели, пока в конце концов не встречает «значительное лицо», своего обидчика. Акакий Акакиевич, сам будучи эпифеноменом бюрократии, частью механизма бюрократического письменного порядка, становится по-настоящему маленьким человеком, оставшись без шинели, без маски, но он нуждается в том, чтобы стать оборотнем после смерти, надеть шинель, чтобы в том числе освободить бюрократию от нее самой, от ее косности и бессердечия.

Связь образов Петрушки и маленького человека очевидна из самого устройства петрушечного кукольного театра: Петрушка – и один из персонажей этого театра, и его экзегет. Он и играет роль, вполне несчастную, и выступает как повествователь, объясняя, что сейчас произойдет на сцене. Можно сказать, что он первый в русской культуре герой-повествователь, каким и стал Мечтатель у Достоевского. Поэтому он и производит травестию, он разоблачает себя как перчатку на руке, раскрывает все театральные условности как повествователь, показывающий, что это всего лишь театр. Но именно сняв с себя символически маску, точнее, сам себя показав шкуркой, маской, перчаткой, он и может довести действие до конца и создать саму ситуацию свободы. Он как Полишинель, который выбалтывает секрет, каковой существует разве как маскировка его (Полишинеля) самого от него самого, – потому что все этот секрет знают.

Балет «Петрушка» (1911) И. Ф. Стравинского, по либретто Стравинского и А. Н. Бенуа, со сценографией Бенуа – самое яркое вписывание Петрушки в Петербургский текст. Связь балета с Петрушкой-экзегетом уже отмечалась исследователями [18; 21]. Действие балета происходит на Адмиралтейской площади, примерно в 30-е годы XIX века, то есть еще раньше, чем действие современной повести Достоевского 1848 года. Треугольник Петрушка – Балерина – Арап оказывается вполне классическим: Балерина сочувствует Петрушке, танцует с ним, но предпочитает Арапа. При этом все три протагониста были решены как куклы: по замыслу Бенуа Балерина (Тамара Карсавина) была фарфоровой куклой, ее одежда и макияж были прямо скопированы с одной из фигурок гарднеровского фарфора, что вдохновляло и дальнейших мастеров [22]. Арап (Александр Орлов) напоминал куклу заводную, деревянную и с металлическим механизмом, Арап должен был по замыслу творцов спектакля быть диковатым и механическим – его пластика была во всем противоположна пластике Балерины. Наконец, Петрушка (Вацлав Нижинский) был как та самая перчатка, тканевая кукла, меланхолическая и в чем-то безвольная. Трем характерам оказались синэстетически [19] соответствующими три типа материалов и пластики.

Сюжет балета Стравинского – масленичное гуляние, где меланхолия скудости грядущего поста смешивается с ослиным праздником будущего урожая. Стравинский намеренно придавал Петрушке черты маленького человека, несчастного, человека-шинели, человека-ткани. При этом в от-



личие от наполненной экзотическими растениями, кактусами и *теми самыми пальмами*, комнаты Арапа, комната Петрушки в декорациях Бенуа была не просто сдержанной, а мрачной и почти инфернальной. Черные стены с почти лунным пейзажем, отсутствие мебели, всё это напоминает о каморке маленького человека. Но замечательно, что действие происходит на Адмиралтейской площади, куда сходятся основные улицы и виден шпиль с корабликом – в декорациях Бенуа, впрочем, всё загораживают масленичные павильоны.

Это часть намеренного выстраивания Петербургского текста как текста воды, отражений, призраков и фланёрства, общего для Бенуа и Добужинского [8]. Петрушка Стравинского-Бенуа – идеалист, его танцы – это всегда свободное движение, незаинтересованное созерцание, по Канту. Тогда как Арап – как раз людоед, образ механизма, и одновременно современного механического города, и уничтожающего сельскую простоватость Петрушки, его восторг перед открывшейся ему свободой. В балете Стравинского травестия не удаётся, Петрушка должен носить свой наряд и в нём и погибнуть, как и Мечтатель Достоевского остаётся в одиночестве, облаченный в собственные мечты, во многом заменяющие ему тело и телесную жизнь. Он может ностальгировать, и только Петербург, помня о нём, реальный Петербург, оживает как уже город мировой культуры перед глазами всего мира, представленный на Русских Сезонах.

Одной из музыкальных тем (в четвертой картине) балета Стравинского стала песня «Вдоль по Питерской», где героиня символически мстит своему возлюбленному, решившему с ней расстаться – она возвращает подарки, тем самым оставляя его без своей защиты, буквально делая его маленьким человеком, без шинели достоинства. Тогда как и у Достоевского, и у Стравинского героиня-Коломбина интригует с обоими ухажерами, просто ждет, кто быстрее к ней прибудет. Она – хозяйка чужого времени и чужого будущего, она не собирается ни спасать героев, ни оставлять их беззащитными. Герои уже разоблачены как маски, в том числе и Мечтатель Достоевского – это меланхолик и одновременно маска меланхолии, человек, пестующий в себе сверхчувствительность. Но именно здесь мы находим как раз звено между Петрушкой Бенуа-Стравинского и Мечтателем Добужинского.

Речь о рисунке «Смерть Пьеро» (1896) Обри Бёрдсли. Этот знаменитый рисунок Бёрдсли представляет собой историю обезличивания – лицо (*facies hippocratica*) умирающего или умершего Пьеро – уже посмертная маска, чистый след, тогда как стоящие в очереди прощаться с ним другие Маски показывают не просто *слияние тела и маски*, но *обезличивание тела*: у них сходные жесты, позы, у них нет пластических или динамических различий, которые требуются комедией масок. Гротескность их одежд и пластики только делает всех их одинаково странными. Рисунок Бёрдсли идеально вписывается в ту критику кантианства, которую предпринимал символизм [12].

Для символистов трансцендентальный синтез апперцепции обезличивал самого воспринимающего, и делал весь мир вокруг миром явлений, как бы лишенных настоящих живых и полновесных качеств, мир превращался в ту самую раскраску. Такая критика Канта, например, есть в стихотворении Блока «Сижу за ширмой...» (1903), возникшем во многом из общения Блока с Андреем Белым, но ее апофеозом должен быть признан роман Андрея Белого «Петербург» (1912–1913), в котором трансцендентальный синтез апперцепции последовательно обезличивает Петербург, превращает его в призрачный город, в котором возможны любые события, но ни одно из событий не будет связано с органической русской жизнью.

Исходя из этого, можно говорить, что Петербург в графике Добужинского увиден глазами Мечтателя, но понятого как экзегет, Пьеро, метаповествователь. В этой графике вода передается как чистый медиум отражений, тогда как небо низкое, вопреки обычному представлению об открытом небе белых ночей. Тем самым, герои оказываются заперты в некоторые декорации, под театральным потолком. На иллюстрации, изображающей Настеньку напротив ее дома с палладианским окном мы как раз считываем оптику Настеньки – она видит мир как постоянно отраженный в воде, эмоции и Постояльца, и Мечтателя тонут в канале как реке забвения. Она не может совершить волевого выбора потому, что забвение ей овладевает раньше, чем она успевает это понять. Здесь обезличивается маска Пьеро, но по законам травестии травестии Пьеро-Петрушка-Мечтатель, лишаясь Коломбины, спасает Петербург как общую сцену. Маски, обезличенные до черно-белой пластики у Бёрдсли, до игрушек с разной материальной фактурой у Стравинского и Бенуа, здесь оказываются видны в водных отражениях, откуда и поднимается новая Байя (вспоминая стихотворение Батюшкова), Петербург – и указанный как место издания книги Достоевского-Добужинского в 1923 году, не Петроград.

Тогда разговоры Мечтателя с Настенькой, у Достоевского показывающие замешательство Мечтателя и его неспособность видеть мир цельно, он видит мир только фрагментарно, у Добужинского оказываются попыткой героя и повествователя привести Настеньку в чувство. Петрушка-Пьеро сражается за сердце Коломбины, но, как и у Стравинского, его тряпичная пластика неубедительна для ее фарфоровой цельности, он может только разоблачать рваность, тряпичную фрагментарность мира (археология модернистской фрагментарности блестяще раскрыта в трудах В. В. Котелевской [9; 10; 11]), но не обращаться через усилитель целостной пластической маски. Он Полишинель, давно себя разоблачивший, Петрушка, который может только плясать как в народном театре, как эпифеномен простого народного сознания, которому чужды аристократические маски. Так *почти что сюрреализм* Стравинского, проникновение в *эпифеномены сознания самих зрителей*, позволяет вернуть забвение в область памяти, в Петербургский текст как



систему идеализированных отражений городской жизни. Барки, новые лады Харона, и стоят на канале. Постоялец видит Настеньку, Настенька видит воду памяти, и только Мечтатель видит небо, отраженное в летейских водах забвения, из которых поднимается совершенно современный Петербург.

### Список литературы

1. *Базиле Дж.* Сказка сказок / пер. П. Епифанова. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. 560 с.
2. *Бочаров Т. С.* Петербург Ф. М. Достоевского в иллюстрациях М. В. Добужинского // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2021. № 4–1. С. 141–154.
3. *Демченко А. И.* «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // *Orega musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 74–93.
4. *Достоевский Ф. М.* Белые ночи / рис. М. В. Добужинского. Петербург: Аквилон, 1923. 80 с.
5. *Емельянов В. В.* Символика осла в клинописных текстах («Въезд в Иерусалим на осле» глазами ассириолога) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 3–1 (36). С. 16–29.
6. *Завьялова А. Е.* «Дом на Фонтанке»: становление образа Петербурга в творчестве Мстислава Добужинского // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16. № 5. С. 526–535.
7. *Иванов Вяч. Вс.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Σημεῖωτκή. Труды по знаковым системам. 1986. Т. 19. № 1. С. 7–24.
8. *Коротя Е. В.* Образ Петербурга в мемуарах Александра Бенуа и Мстислава Добужинского (сравнительный аспект) // Вопросы гуманитарных наук. 2007. № 4. С. 217–220.
9. *Котелевская В. В.* Взрослый и его Другой: концептуализация детства в австрийской модернистской прозе (на примере Р. М. Рильке) // *Studia litterarum*. 2017. № 4. С. 134–145.
10. *Котелевская В. В.* Бульварный ангел истории: к «Труду о пассажах» Вальтера Беньямина // *Versus*. 2022. Т. 2. № 3. С. 154–171.
11. *Котелевская В. В.* О модусах фрагментарного письма (семь фрагментов) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 2. С. 183–196.
12. *Кретов П. В.* Философский символизм А. Белого и Петербургский миф // Соловьевские исследования. 2015. № 2 (46). С. 84–100.
13. *Кушлина О. Б.* Страстоцвет, или Петербургские подоконники. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. 336 с.
14. *Марков А. В.* Культурная семиотика В. Н. Топорова как ресурс систематики усадебных исследований // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 69–73.

15. Марков А. В. Феноменологические аспекты структуралистского литературоведения В. Н. Топорова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 62. С. 226–237.
16. Марков А. В. Декорации М. В. Добужинского как версия пушкинистики // *Literatūra*. 2020. Т. 62. № 2. С. 202–215.
17. Марков А. В. Иконология иллюстраций к книгам Г. В. Голохвастова: Авинов и Добужинский // Вестник славянских культур. 2024, № 1. С. 234–248.
18. Медриш И. «Петрушка» Стравинского и народный театр // Музыка и время. 2009. № 12. С. 9–13.
19. Мизюркина О. В. Лубок, лубочность и синестетичность в балете И. Ф. Стравинского «Петрушка» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 83–92.
20. Тарабукин Н. М. Современные русские рисовальщики и граверы / публ. Г. И. Вздорнов // Наше Наследие. 2009. № 89/90. С. 56–73, илл.
21. Тимофеева М. Н. О знаках скоморошьего инструментализма в «Петрушке» Стравинского (к вопросу о преемственности явлений) // Музыковедение. 2011. № 1. С. 8–13.
22. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 69–78.
23. Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1998. С. 625–655.
24. Штайн О. А. Маска как форма идентичности. Введение в философию образа. Санкт-Петербург: РХГА, 2013. 160 с.