

РИСУНКИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Татьяна Николеску

Какое место занимали рисунки, краски, рисование в творческой деятельности Андрея Белого? Можно процитировать в ответ несколько высказываний, например, признание самого писателя, который в письме к Мейерхольду от 22 августа 1927 г., говоря о схеме-макете для будущей постановки драмы *Москва*, писал:

Я перечертил и перекрасил до пяти планов и из поправок и ретушей вылепилось предложенное „со-сцение”, выполненное мною „каракульно”; но я не умею провести и прямой линии, а надо было в минуту рисования стать „художником”, т.е. всё это увидеть (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, 1160, л. 23 и след.);

и Клавдия Бугаева сообщает в своих воспоминаниях о другой самооценке Белого: „Какой я художник! Прямой линии провести не умею” (Бугаева 1981: 126 и след.). Одновременно она же рассказывает с каким увлечением рисовал писатель и карандашом, и акварелью, и многие материалы из архива, дошедшие до нас (схемы к лекциям, пейзажи Грузии и Армении, зарисовки-иллюстрации к своим собственным произведениям и другие), подтверждают это.

Как можно определить или объяснить это увлечение? Алексей Ремизов, составивший небольшой альбом из рисунков Белого, находящихся в его распоряжении, видит в них „игру”:

В рисовании Андрея Белого было что-то от игры, – пишет он, – как дети усядутся к столу и примутся рисовать, пока не надоест, а потом начнётся другая игра, а испачканные чернилами, а всего чаще красками листы с фантастическими рисунками, в которых никогда не употребляется линейка и резинка, ...летят со стола на пол, а с пола в печку. Игра, а не мастерство (Ингольд 1987: 169).

Конечно, мотив игры был органически присущ творчеству Белого, однако, может быть, Ремизов преувеличивает, когда видит в „иллюстрациях” только то, что „преднамеренность и

отчётность превращаются в фантастические узоры, ничего не объясняющие”.

Иной подход к ним у Клавдии Бугаевой. А именно кавказские рисунки, по её мнению, появились как возможность „закрепить характерные мелочи посещаемых мест”, не позволить стереться или вовсе исчезнуть впечатлениям, которые должны были лечь в основание того или другого задуманного произведения (см. Бугаева 1981: 125). Думается, что именно непосредственная связь с творчеством может быть объяснением для подлинной страсти Белого к рисованию. Причём, та же К.Н. Бугаева даёт нам ценные сведения о технике, использованной в рисунках акварелью, которыми писатель особенно увлекался. Сперва шла „загрунтовка”, т.е. нанесение одного цвета-фона, затем раскраска и в финале „промыв”, наиболее трудная операция, поскольку рисунок покрывался полностью тонким слоем воды, чтобы получить „единство и цельность тона” (*там же*, 128). Причём, Белый и его жена неоднократно говорят о большой душевной отдаче, с которой они проводили эту работу. Белый даже прибегает к слову „маририум”¹. Свидетельства, приведённые выше, да и другие факты, о которых будет идти речь дальше, могли бы создать впечатление, что этот подчеркнутый интерес к живописи характерен именно для послереволюционного творчества писателя. Однако же ограничить вопрос только этим периодом вряд ли было бы правильно. Правда, в произведениях 20-ых г. внимание к краскам, к видению пространства, к перспективе, к размещению предметов в пространстве занимает важное место в произведениях и в раздумьях писателя. Достаточно обратиться к первым редакциям романа *Москва*, вернее, к его письменным „загрунтовкам”, чтобы понять, как продумано и выборочно подходил писатель к краскам, определявшим человеческий и веществен-

¹ В письме к Р.И. Иванову Разумнику от 30 июля 1929 г. писатель жалуется: „каджорские колориты нас... замучили... две недели добровольно укладывали себя в лоск, сиюсь схватить в убогих каракулях хотя намеков на 1/100 того, что видели, как колорит...” (Белый 1960: 237). Об этом увлечении он говорит и в письме к Б. Пастернаку из Каджор, от 23 июля 1928 г. (Белый 1988: 695).

ный мир². И в то же время не следует забывать, что и в первый период творчества эти вопросы не игнорировались, даже если, быть может, уступали первое место музыке. Достаточно вспомнить хотя бы обилие красок и их роскошную утонченность в сборнике *Золото в лазури* или своеобразные литературные „параллели” с некоторыми рисунками и холстами Борисова-Мусатова или Сомова в разделе *Прежде и теперь* из того же сборника. А также сослаться на статью *Священные цвета* или на значение красок-пятен в *Серебряном голубе* и *Петербурге*.

Однако же важно не соотношение „музыкального” с „визуальным”, сколько то место, которое последнее по-настоящему занимает в позднем творчестве Белого, и тот факт, что многие теоретические поиски, которые в начале века отдавались преимущественно музыке, теперь переносятся в область живописи. Происходит некоторое смещение, которое по всей вероятности не чуждо отголоскам новых экспрессионистических тенденций, заметных в произведениях писателя 20-ых гг. В этих своих поисках Белый опирался на опыты некоторых современных ему живописцев, ищущих новых путей в художественном освоении действительности, таких как Петров-Водкин и Матюшин. В учении Петрова-Водкина о „сферической перспективе”, противопоставленной традиционной „итальянской”, можно найти источники той характерной манеры Белого 20-ых гг., которую он сам называл „мозаичной лепкой текста”.

Клавдия Бугаева подчёркивает в своих воспоминаниях то значение, которое имело для Белого знакомство с „наукой видеть”, пропагандируемой Петровым-Водкиным.

Он пользовался этим выражением постоянно на лекциях, в разговорах, в письмах, развивал и углублял его в книгах: в *На рубеже*, в *Мастерстве Гоголя* и др. (*там же*, 285).

Живопись вся есть „наука увидеть” (Белый 1928: 265);
...живопись это – наука увидеть (Белый 1928а: 230),

2 В рукописях романа *Москва* есть интересные подготовительные материалы, группирующие красочные эпитеты, например: „тёмно-чёрное”, „жёлто-зелёно-чёрное” и т.д.

любил повторять писатель. Можно также отметить родственность, иногда почти совпадения между некоторыми высказываниями Андрея Белого и отдельными мнениями Матюшина, выраженными в статье *Опыт художника новой меры*: „Я понял, как ещё мало развито у нас пространственное чувство и воображение, как неглубоко и узко смотрит наш глаз”, пишет Матюшин. Ему почти вторит Белый:

Почему наш глаз не может вращаться? Сидит себе неподвижно в глазнице и несет нам обманные вести (Бугаева 1981: 117).

Своеобразным противостоянием этому несовершенству обычного ракурса „видеть”, попыткой дополнить его неполноценные вести выступают приёмы, распространённые в поздней прозе Белого: разгляд, подгляд, догляд, – с одной стороны, а с другой – широкий охват перспективы, своеобразное синтетическое восприятие, изображение в контексте „всё во всём”.

Сетую на скудные возможности глаза, Матюшин одновременно указывал на его потенции, усовершенствованные на протяжении человеческой истории, а именно переход от одного измерения, горизонтального, ко второму – вертикальному, а затем к третьему – глубинному, провозглашая необходимость четвёртого. Белого увлекали практические опыты, проводимые и Петровым Водкиным, и Матюшиным для осуществления „нового смотрения”, „новой видимости”, которые означали и „новые мироопределения” с целью достигнуть видение переднего и заднего, „научиться видеть затылком, теменем, висками и даже следами ног”. О том, насколько это волновало писателя, можно судить по письму к Пастернаку из Коджар от 23 июля 1928 г., в котором он делится мыслями о „координатных осях” (длина, ширина и высота), которых „не три, а четыре” в качественном восприятии, которое и есть собственно восприятие. И объясняет:

на высотах присоединенной глубинной перспективы, качественно противоположной перспективе высотной, мы видим пространство не 3-х, 4-х измерений: воочию. Но четвертое измерение (во время-пространстве) есть время. Итак: на вершинах гор мы видим время: глазами из него выходя.

Белый рассказывает Пастернаку об опытах, проводимых им, в подтверждение и проверку этих своих мыслей (взбеги, спуски, разгляды „и детские зарисовки контуров при помощи карандаша”), сетуя, что он „не художник по профессии”, не „мыслитель и перспективист”, а то „мог бы написать новый трактат о перспективе”, исходя не из 3-х осей, а из 4-х.

Такое „широкое смотрение”, если использовать термин Матюшина, или „всё во всём”, по выражению самого Белого (подхваченному, между прочим, и Мейерхольдом), означает охват-синтез, в котором форма и цвет-краска сливаются и взаимодействуют органически. Рождается, по словам того же Матюшина, „глубоко соединяющая картина всех цветностей и форм”, широкий охват живой „цвето-формовой объёмности”. Именно упругостью форм и яркостью „цветностей” отличаются многие страницы таких произведений как *Ветер с Кавказа*, *Армения*, *Москва*. В этой работе главным союзником, и если можно так выразиться, поставщиком материала служила ему природа. Природе он очень доверял (Бугаева 1981: глава *Природа*). „Использованием” даров природы были и разгляд в лесу игры света и тени, и известное собирание камешков в Коктебеле, и коллекционирование листьев. Из этого „материала”, в особенности из листьев, составлялись целые полотна, красочные, своеобразные: „...вставали в памяти Грюневальд, Лука Кранах, Рембрандт”, – вспоминает Клавдия Николаевна (*там же*, 178). Такие листики сыграли значительную роль в „композиционном разрешении” романа *Москва под ударом* (*там же*, 178-179). Цветовые композиции, подсказанные природой, переносились потом на бумагу по уже указанной процедуре; загрунтовка, раскраска, промыв, всё это составляя своеобразную переходную стадию к письменному тексту. Белый очень любил эту работу, работал „с яростью, с самозабвением, с бессонными ночами”, как сам признаётся Иванову-Разумнику (Белый 1960: 237). К сожалению, из-за непрочности самого материала, а также из-за превратностей судьбы Белого эти ценные свидетельства его писательской лаборатории не сохранились.

Увлечение линией и краской не были самоцелью для писателя, так же как и не носили лишь вспомогательный характер иллюстрации к тексту. Не следует игнорировать следующее уточнение в том же письме к Иванову-Разумнику:

„важно то, что осознавалось в процессе мазанья и ощупыванья красок... Верьте, тут не искусство, а познание”. И дальше: „То, что начинается с глазу, должно кончиться рукой; зрение вызывает к объяснению, а объяснение к воспроизведению, пусть к каракулям...”. Этой точкой встречи „познания” и „объяснения” определяется место рисунков Белого в контексте его творчества, в особенности позднего периода.

Эти рисунки можно отнести к двум группам: с одной стороны, графика: преимущественно схемы, чертежи, с другой – портреты, пейзажи, наброски сцен (см. Кайдалова 1988: 597-605); использованная техника: частично карандаш или чернила, частично акварели, иногда всё вместе.

Белый неоднократно обращался к схемам и чертежам в 20-ые гг. и можно предполагать тут некоторое влияние Штейнера, который любил сопровождать свои лекции рисунками на доске, иллюстративными схемами, именно с целью „объяснения”, прояснения мыслей. Среди наиболее известных и интересных схем Белого нужно назвать те, которыми он пользовался на лекциях по истории культуры. При сочетании архитектурного видения с геометричностью рисунка создаются причудливые контуры зданий, в которых намёки на готику совмещаются с деталями русского церковного зодчества, как некая символическая обрисовка пути человеческого ума к достижению вершин духовности. В этих схемах зачастую чисто графический рисунок сочетается или даже уходит на второй план, уступая место стилизации под античные элементы (карниатиды, знамёна, странные людские фигуры), с использованием акварели. Плодотворны в плане „познания” и „объяснения” чисто графические рисунки, как те, которые дают схему жизненной и творческой биографии писателя, в виде приложения к письмам, адресованным в 1927 г. Иванову-Разумнику или те, которые сопутствуют последним литературоведческим книгам писателя, а именно *Ритм как диалектика и Медный Всадник* и *Мастерство Гоголя*. Схемы, приложенные к книге о Гоголе, используют статистические данные, обращаются к геометрическим элементам и в этом причудливом сплетении передают не менее причудливые движения мысли автора, стремящегося проникнуть и познать стилистические глубины текста. Лучшим свидетельством об их воздействии на читателя или слушателя могут послужить слова Эйзенштейна: „бли-

стательный комментарий” и „смелые гипотезы” историка литературы. Эйзенштейну посчастливилось присутствовать при чтении самим Белым отрывков из книги *Мастерство Гоголя*. Это чтение удивило и, может быть, даже ошеломило необычным подходом к гоголевскому тексту:

...вдруг внезапно Белый обрушивает на вас таблицу за таблицей, выкладки и цифры. Чего? Процентного содержания разных красок в палитре Гоголя на разных этапах его творчества. И как бы из хаотического скича персонажи Гоголя выстраивались в ряды по старшинству признака, по этапу развития ведущей черты, по движению характеристики, приобретавшей все более глубокое осмысление, так внезапно же казалось бы своевольный калейдоскоп игры красок сквозь повести и рассказы, поэмы и „вечера”, пьесы и очерки оказываются стоящими в таких же строгих рядах нарастаний и спадов, усилений и ослаблений, расцветаний и увяданий... Чудо, чудо, чудо кропотливости и внимания. Чудо бережливости и уважения. Чудо прозорливости и поэтического средства с душою автора. Дальше как во сне или в вихре видения (Анчугова 1988: 675).

Несколько отдельно стоит в этой серии схем и чертежей схема-макет к драме *Москва* (по одноимённому роману), как известно, не нашедшая своего сценического воплощения (см. *рис. 1*). История и сам характер этой схемы – ещё одно доказательство того, что рисунки не были для Белого простой иллюстрацией, а выражали определённые поиски или выявляли индивидуальность произведения. Инсценировка романа делалась автором по просьбе Мейерхольда, сценические опыты которого всё больше привлекали внимание Белого именно своими смелыми „визуальными” поисками. Получив текст драмы, режиссёр предложил автору очень интересную схему для постановки, уже прошедшую через одну сценическую проверку, а именно уже испробованную для пьесы *Лес*. Эта схема, задуманная в конструктивистском стиле, но не лишённая и некоторых отголосков стиля „Мира Искусства”, позволяла объединить весь спектакль вокруг центральной оси: лестницы-спирали, т.е. охватить синхронно развитие сцен („со-сцение” по словам Белого), что, по мнению Мейерхольда, соответствовало структуре произведений Белого, где „всё во всём”.



Рисунок 1 – Макет А. Белого к драме Москва

Сама идея спирали сразу же увлекла Белого, но присмотревшись к предложенной ему схеме, он понял, что есть определённые несоответствия (пространственно-временного характера) между текстом сделанной им драматизации и идеей Мейерхольда. Он решил переделать свой текст. Но в ходе работы понял, что единственный выход – это отказаться от ма-

кета Мейерхольда и создать свой собственный в полном соответствии с переработанным им текстом. Что и сделал с полным сознанием, что он не художник, но и с полной ответственностью, что его схема осуществляет нужное единство с текстом драмы. Таким образом воля писателя выявилась в двух планах – и рисунка, и литературного текста. Макет как бы обнажил сущность романа, перешедшего в пьесу, и выпустил на поверхность некоторые глубоко в нём заложенные настроения, получившие теперь открытое звучание, как воспоминания о Дорнахе, как реминисценции бытия того периода.

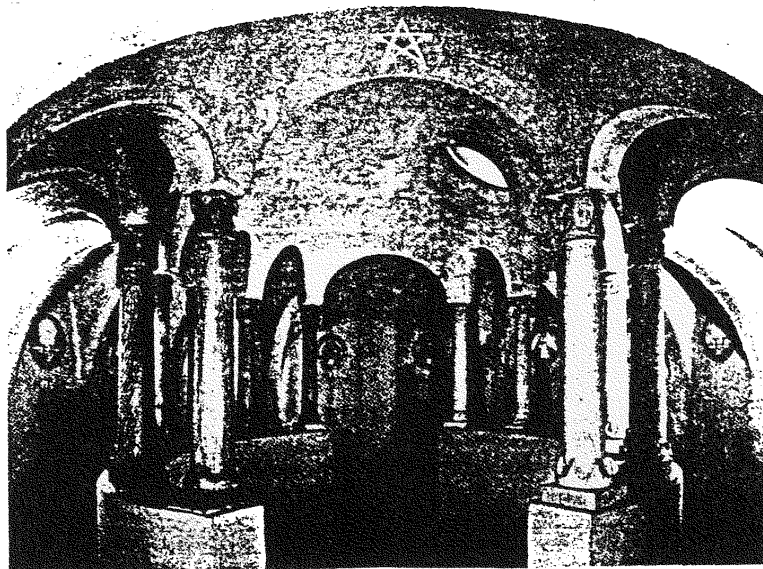


Рисунок 2 – Макет Гэтеанума в Мальше

Всем своим обликом макет явно отсылает к первому Гэтеануму, быть может, даже к первоначальному замыслу здания, которое собирались воздвигнуть в Малше (см. *рис. 2*). Сходство купола и несколько тяжеловесного приземистого общего контура, дополняется присутствием звезды-пентаграммы; в высшей же части рисунка, в аудитории, где выступает как некий Бог-Саваоф, профессор Коробкин, полукруглые спинки

стульев воспроизводят рисунок окон или быть может намекают на архитравы и капители. Один же из рисунков, находящихся в архиве Белого и изображающих Коробкина на лекции (рядом доска, энергичное движение руки) может быть соотнесён с фотографиями Штейнера на лекциях во время строительства Гэтеанума. Не менее важны цвета, использованные в раскрашивании макета. Коробкин в аудитории и кабинет Коробкина – единственные части схемы, окрашенные в голубой цвет, цвет духовности. В здании Гэтеанума голубыми были южно-северные окна, определённые как „Воля” и „Дума”, рисунки которых были составлены Штейнером.

Можно было бы провести и другие цветовые соответствия между макетом и колоритом окон. На схеме преимущество за зелёным цветом, цветом зла, в который должны были быть окрашены окна, подступающие к красному цвету, указывающему на пространство инициации. Эти окна определены как „Люциферианские духи” и „Духи страдания”. Розовый цвет на схеме Белого распространяется на комнату Лизаши, намекая на её пробуждение к свету и разрыв с окружающим её миром, выдержанным в зелёном, чёрном, тёмносинем цвете. Если же ещё вспомнить посвящение Ломоносову, то можно предположить, что Белый преднамеренно отказался от макета Мейерхольда и разработал свой собственный, чтобы в театральной постановке, которая предполагала возможность более непосредственного и открытого обращения к публике, нежели роман, передать глубоко заложенные в тексте мысли о свободе человеческого духа. Но, может быть, макет говорит подспудно и о чём-то другом? А именно о неизжитой тоске по Асе? Ведь она заведовала работой на витражах, о чём и рассказывает в большой статье, посвящённой этому вопросу в недавно выпущенном альбоме (см. Steiner 1996). Так или иначе схему, созданную Белым, вряд ли можно считать просто рисунком и ничем другим. Она выходит за такие пределы и является скорее документом, в котором живут душевные и духовные переживания автора.

Рядом со схемами и чертежами, так сказать, целенаправленными и иногда идеологически окрашенными, в архивах Белого содержится то, что К. Бугаева называет в своих комментариях *К рисункам А. Белого в черновиках Москвы, Масок и др.* (РГАЛИ, ф. 53, оп. 2/34) „свободными рисунками”,

„играми фантазии”. Эти свободные рисунки не ограничиваются только зарисовками на полях рукописей, как у Пушкина, и только на полях указанных произведений. Кроме них есть ещё пейзажи, в основном Грузии и Армении, отдельные жанровые сцены, а также „рисунки другого рода”, как пишет К. Бугаева, в которых Белый изображал „трудно передаваемое в словах... своё состояние предельной усталости” от напряженной литературной работы.

Главное место среди „свободных” рисунков занимают пейзажи и портреты. Пейзажи – это зарисовки природы Грузии и Армении, очаровавшей писателя во время его путешествия по Кавказу, нашедшего своё литературное отражение в книгах *Ветер с Кавказа* и *Армения*. Рисунки лиричны, краски акварели очень разнообразны, так же как разнообразны параметры восприятия писателем нового для него мира природы. Влюблённость помогает почувствовать торжественную грандиозность горного пейзажа и раскрыть её то в задумчивых, строгих, то в ярких, буйных красках, переходя от прозрачности скорее в стиле импрессионистов к гиперболичности и остроте экспрессионистов.

Но всё-таки больше всего внимания уделял Белый портретам. Именно они встречаются преимущественно на полях рукописей. Почти все главные персонажи его романов нашли своё изображение и, в основном, в подчёркнуто гротескном стиле. К.Н. Бугаева вспоминает такую фразу Белого, сказанную по поводу романа *Москва*: „Удел мой гротеск... Так весь стиль романа” (Бугаева 1981: 165). И эти слова применимы и к другим произведениям – к *Петербургу*, к *Маскам*, а также к рисункам, включённым автором в текст киносценария по роману *Петербург* или инсценировки для театра этого же романа.

Гротескно вырисованы Аплеуховы – отец и сын. Наброски эти относятся ещё к 1911 г. Портрет сенатора, известный нам по роману, очень близок к этим зарисовкам. И они же легли в основу известной маски, созданной Михаилом Чеховым для роли Аполлона Аполлоновича в драме *Петербург*. Эта маска, неоднократно цитируемая как удача Чехова, – фактически лишь дополненный, усовершенствованный рисунок Белого.



а



б



в



г

Рисунок 3

Профессор Коробкин

а, б, в – рисунки Белого на полях черновиков романа Москва
 г – иллюстрация Н.В. Кузьмина к роману Москва

Примерно такой же путь прошёл и портрет профессора Коробкина (см. рис. 3). Мы знаем несколько его вариантов, очень близких между собой. Это всегда несуразный, всклоко-

ченный, смешной и ужасно подвижный человек. Рисунки носили вспомогательный характер, были сделаны автором для себя, поскольку к роману *Москва* не предполагались иллюстрации. Роман же *Маски* содержит интересные иллюстрации, сделанные художником Н.В. Кузьминым. Андрею Белому они очень понравились, и он их горячо рекомендовал издательству, объясняя следующим образом свою поддержку: „по-моему, вполне соответствуют в передаче типов представлениям о них автора”, и далее, „художник увидел героев глазами автора” (см. *Письмо А. Белого к В.И. Соловьеву*, РГАЛИ, ф. 53, оп. 1/ 132). И не нужно слишком вглядываться, чтобы заметить, что рисунки Кузьмина только отшлифованные, доведённые до завершения наброски самого Белого.

Гротескны также нарисованные на полях портреты Липпанченко, Вишнякова, карлика Яши, и такими они выступают и в своём литературном облики на страницах романов (см. *рис. 4*).



Рисунок 4 – Яша и Вишняков

Однако же каковы были источники этих рисунков, что толкало писателя дать своим персонажам то или иное конкретное живописное изображение? Обращался ли он к каким-то прототипам? Так, например, мы знаем, что карлика Яшу он почти „списал” с картины художника экспрессиониста Б.С. Земенкова (см. Бугаева 1981: 168). Принято считать, что профессор Коробкин – это отец писателя. Правда, есть схожие черты в биографии (оба математики, оба знаменитые учёные), а также и в характере (непоседы, спорщики, рассеянные, витающие в своих исчислениях). Однако же, судя по фотографиям, у профессора Бугаева был несколько иной вид: более степенный, более академичный, если можно так сказать. Можно предположить, что внешний вид, приданный Коробкину в рисунках Белого, имеет, скорее, другое происхождение. Мне уже приходилось указывать на некоторые точки соприкосновения романа *Москва* и одноимённой пьесы с известным немецким экспрессионистическим фильмом *Доктор Калигари*, который пользовался бурным успехом у зрителей СССР в 20-ые гг. Одной из этих точек можно считать именно портрет Коробкина, очень близкий к облику одного из персонажей фильма, пациента клиники для душевнобольных, выступающих в финале кинокартины.

Другой портрет, появляющийся на полях рукописей романа *Москва*, это Мандро. Он встречается несколько раз, примерно в одном и том же изображении: острые черты лица и очень чёрные волосы и борода. Элегантный и зловещий, настоящий дьявол. В этом же виде мы его встречаем в романе *Маски*, в иллюстрациях Кузьмина. Как и в случае с Коробкиным, художник следует за набросками Белого.

Но именно они дают возможность выдвинуть ещё одну гипотезу, кроме уже известных³ о прототипе Мандро. Следует

3 Сам Белый объяснял фамилию красками: Ман=синий, Др=чёрный или Др=дырка. Н. Берберова говорит, что в Петербурге был богатый коммерсант, носивший эту фамилию.

Близость изображения Брюсова и чёрта, беседующего с Липпанченко, вряд ли можно оспаривать. И в то же время оба напоминают облик Мандро (см. рис. 5, 6, 7). Значит, можно вывести серию Мандро-чёрт-Брюсов? Видеть в Брюсове прототип Мандро – гипотеза заманчивая, но убедительная ли? Однако же, кроме указанных рисунков, Белый предлагает и другие доводы, связывающие Мандро с Брюсовым. В статье, посвящённой Брюсову в томе *Луг зелёный*, Белый даёт следующий портрет Брюсова: „посмотрите, как он пройдёт, – пролетит мимо, упругими, лёгкими движениями, точно скачками пантеры, скроется в вечернем тумане – куда: в рабочий свой кабинет...”. Этой стремительностью движений отличается и Мандро. В *Москве под ударом* он постоянно то „приплясывает джоком”, то „протапывает” вглубь комнат, то мчится галопом, то гонится за кем-то, как минотавр, и сравнивается он то с гориллой, то с тигром. Более того, в романе прыткость и стремительность Мандро представлены как заимствованные у Брюсова, стихи которого герой Белого знает наизусть:

У Валерия Брюсова часто „гонялись” в стихах; очень любил *Землю* Брюсова, там рисовалось прекрасно, как орден душителей постановляет гоняться по комнатам.

Таким образом можно заключить, что склонность Андрея Белого к рисованию носит отнюдь не пассивный характер, не является просто иллюстрацией, а в разных своих проявлениях, выполняя своеобразную функцию то самообъяснения, то самокомментария, и так или иначе – обращения к читателю, включается органично в сложную структуру его творческого мира и является одним из источников его познания.

ЛИТЕРАТУРА

Анчугова, Т.
1988

Выступления Андрея Белого в конце 20-х – начале 30-х годов, в: Белый А., *Проблемы творчества*, Москва 1988.

- Белый, А.
1928 *Ветер с Кавказа*, Москва 1928.
1928a *Армения*, „Красная Новь”, 1928: 8.
1960 *Белый в Грузии*, „Дружба Народов”, 1960: 2.
1988 *Проблемы творчества*, Москва 1988.
- Бугаева, К. Н.
1981 *Воспоминания о Белом*, edited, annotated and with an introduction by J.E. Malmstad, Berkeley 1981.
- Ингольд, Ф. Ф.
1987 *Андрей Белый и Алексей Ремизов*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 1987: 20: 169-185.
- Кайдалова, Н. А.
1988 *Рисунки Андрея Белого*, в: Белый А., *Проблемы творчества*, Москва 1988.
- Steiner, R.
1996 *Die Goetheanum Fenster mit Vorlauter Rudolf Steiners. Berichten über die Arbeit an den Fenstern und Radierungen von Assja Turgenieff*, Dornach 1996.