

Эвритмия: музыка и движение в поэзии Андрея Белого

Eurythmy: Music and Movement in Andrei Bely's Poetry

ANĐELINA MIĆIĆ, *University of Belgrade*
andjelina.micic@hotmail.com

Received: December, 21 2021.

Accepted: December, 27 2021.

АННОТАЦИЯ

Целью настоящей статьи является попытка интерпретации отдельных фрагментов из стихотворений Андрея Белого, которая в своей основе будет опираться на определенные фоносемантические теории, представленные поэтом в его теоретических работах, а также в культовой поэме о звуке под названием «Глоссолалия», которой мы уделим особое внимание. Ссылаясь на воспоминания современников Белого и на автобиографические тексты самого поэта, мы покажем большое влияние, которое Рудольф Штейнер оказал на русского мыслителя своими антропософскими учениями в области мистического символизма и эвритмии. Эпоха начала XX в. известна не только своими разносторонними исследованиями в области расширения сознания, но и работой многих авторов над созданием новой чувствительности, нового искусства, нового человека. В этом ключе мы рассматриваем некоторые произведения автора.

Ключевые слова: Андрей Белый, Рудольф Штейнер, эвритмия, музыка, движение, фоносемантика.

ABSTRACT

The purpose of this article is an attempt to interpret individual fragments from the poems of Andrei Bely, which will be based on certain phonosemantic theories presented by the poet in his theoretical works, as well as in his cult poem about the sound called “Glossolalia”, which we will pay special attention to. Referring to the memoirs of Bely's contemporaries and to the autobiographical texts of the poet himself, we will show the great influence that Rudolf Steiner had on the Russian thinker with his anthroposophical teachings in the field of mystical symbolism and eurythmy. The era of the beginning of the XX century is known not only for its versatile research in the field of expanding consciousness, but also for the work of many authors on creating a new sensibility, a new art and a new human. In this regard, we tried to consider some of the author's works.

Keywords: Andrei Bely, Rudolf Steiner, eurythmy, music, movement, phonosemantics.

Знаю: в жесты мы можем вполне воплотить звуки речи; и танец возникнет;
этот танец – космический; изображает он то, что течет в мироздании.
А. Белый⁸⁹

В трудах и произведениях Андрея Белого перед глазами читателей сразу же предстают такие реалии, как слово, звук, ритм, движение, музыка, форма. Эти понятия не только соприкасаются между собой, в творческом самовыражении Белого, они являются одним целым. Таким образом, деятели искусства конца XIX – начала XX вв. стремились создать и тем самым достичь постижения духовного единства мира. Развивая и расширяя восприятие путем принципа синестезии, представители этой эпохи создавали новую чувствительность, которая должна была возродить идею «нового человека», совершить духовную (р)эволюцию⁹⁰. В статье «Будущее

⁸⁹ Андрей Белый (2009). «Беззвукая танцовщица», Публикация Е.В. Глуховой, Д.О. Торшилова. *Literary Calendar: the Books of Days*, №5 (2), 21.

⁹⁰ На эту тему: Пайман, А. (2000). *История русского символизма*. Авторизованный пер. с англ. В.В.Исакович. Москва: Республика.

искусство» Андрей Белый писал: «Мы должны забыть настоящее, мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя»⁹¹. Вопросы о форме и новых средствах выражения затрагивали интересы многих. Белый, в свою очередь, пытался найти ответы путем познания звуков через жесты – путем эвритмии.

Рудольф Штейнер во многом повлиял на воззрения и на творчество Андрея Белого. В воспоминаниях А. Тургеневой отмечено, что Белый познакомился с антропософией Штейнера весной 1912 года, несмотря на утверждения Иванова-Разумника о том, что Белый примкнул к этому течению еще в 1909 году, написав свой роман «Петербург» уже под художественным влиянием антропософии⁹². Уехав с женой из Брюссели в Кёльн в 1912 г., Белый с А. Тургеневой побывали на лекциях Штейнера. Через два дня после первой лекции состоялся их разговор со Штейнером. Вот как об этом вспоминает Ася Тургенева: «Он (Штейнер – А.М.) молча выслушал наш сумбурный рассказ, но примечательно было, как он слушал: за словом, за голосом он прислушивался к чему-то более важному (курсив наш)»⁹³. Тургеневой эти лекции, как она сама выражалась, были «понятны переживанию»⁹⁴, несмотря на то, что они проводились на незнакомом ей языке. Именно в этом внутреннем переживании звуков речи, в восприятии, т.е. в необходимости восприятия этих звуков посредством сверхчувствительности, в понимании их звучания и в пластическом выражении постигнутого ощущения при звучании определенных звуков путем принятия их в себя заключается суть эвритмии. Это «чистое» и в то время новое искусство находилось в полном соответствии с «новой эпохой Великой Духовности», как определял ее художник Василий Кандинский. В своих трудах Кандинский неоднократно определял форму как «внешнее выражение внутреннего содержания»⁹⁵. Задаваясь вопросом куда ведет «новое» искусство, он писал: «Этот наш нынешний путь есть путь духа. А цель наша есть утончение души, рост ее. Душа же растет, как и тело, от упражнения. Она растет, как и тело, от движения. Движение есть жизнь. Жизнь есть движение»⁹⁶. В статье «К вопросу о форме» он подчеркивал, что «голос – душа формы, которая может обрести жизнь только благодаря ему и действует изнутри наружу»⁹⁷.

В стихотворении Бальмонту, написанному в 1903 году и входящему в сборник «Золото в лазури», мы находим строки: «Говори о безумье миров, // завертевшихся в танцах»⁹⁸, Белый выделяет именно эти строки, когда он в своих воспоминаниях говорит о «Докторе» (так Белый называл Штейнера): «не к Бальмонту неслись мои детские строки <...> Они относились и вот этому вот «СУЩЕСТВУ»; и отсюда же – легкость:

⁹¹ Белый, А. (2010). *Символизм. Книга статей*. Москва: Издательство «Культурная революция»; Издательство «Республика», с. 331.

⁹² Крейд, В. (сост.) (1993). *Воспоминания о серебряном веке*. Москва: Издательство «Республика».

⁹³ Там же, с. 209.

⁹⁴ Там же, с. 209.

⁹⁵ Известное определение, выдвинутое В. Кандинским, а касающееся вопроса формы в искусстве. Источник: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik14.html>

⁹⁶ <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva7.html>

⁹⁷ <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva46.html>

⁹⁸ Белый, А. (1990). *Сочинения в двух томах, т. 1*. Москва: Художественная литература, с. 46.

не человек, а сам ритм, ставший образцом (все, позднее изжитое мной эвритмически, было дано – в этом миге)⁹⁹. Этим мигом был момент, когда Белый впервые увидел Штейнера. История их отношений не входит в рамки нашего исследования, но нам необходимо упомянуть ту связь, которую Белый почувствовал уже при первой встрече с «Доктором», влияние, которое Штейнер оказал на творчество русского поэта, а также конфликт, произошедший между ними в течение второго пребывания Белого в Берлине (1921–1923), когда он переживал очень трудный период в своей жизни. Именно в эту пору Белый готовит к публикации свою поэму о звуке – «Глоссолалию».

Существовала и ранняя редакция начала этой поэмы о звуке под названием «Безрукая танцовщица», созданная в конце 1916 – начале 1917 гг. Во вступительной статье Е.В. Глуховой и Д.О. Торшилова к публикации «Безрукой танцовщицы» можно проследить текстовые соответствия «Глоссолалии» «Безрукой танцовщице». Эти соответствия даны авторами статьи в виде перечисления главок, содержания которых совпадают достаточно близко либо фрагментарно. В этих произведениях, если рассматривать их по отдельности, прослеживаются попытки эвритмизации звука у Андрея Белого, в них заключены фоносемантические и фонокосмогонические теории (Глухова, Торшилов, 2009: 5). В нашем исследовании мы остановимся на фоносемантических штудиях Белого, сравнивая значения определенных звуков со значениями, которые поддерживал Рудольф Штейнер, так как сам Белый неоднократно обращался к ним. Проникнув в смысл некоторых звуков, а также в характеристику движений, с помощью которых эти звуки реализуются в пространстве, мы сможем указать на возможные способы интерпретации отдельных фрагментов из стихотворений Белого.

В предисловии к «Глоссолалии»¹⁰⁰, которое было добавлено Белым в 1922 г. для публикации этой поэмы в Берлине сказано, что в ней находятся субъективные образные импровизации (Белый, 2002: 3), что звук здесь будет взят как «жест утраченного содержания» (Белый, 2002: 3), «утраченной мимики языка» (Белый, 2002: 3), и что научно критиковать автора «Глоссолалии» совершенно бессмысленно (Белый, 2002: 4). В 1903 г. Белый писал: «Музыку переживал я имманентно своему «Я»; никакого культа, никаких правил, никакого объяснения; все – ясно; и все – свободно: летай как хочешь – вверх, вниз, вправо, влево, в этом звучащем пространстве; в этом звучащем пространстве я был и бог, и жрец, и читатель собственных изречений, вернее: безгласных жестов»¹⁰¹. Вопросы музыки и движения интересовали Белого еще намного раньше написания самой «Глоссолалии». Например, в статье «Формы искусства» 1902 года Белый пишет: «Временные формы искусства <...> указывают на значение движения. Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения. Если музыка – искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обусловлено, ограничено, причинно. Вернее, поэзия – мост, перекинутый от пространства к времени»¹⁰². По словам Белого, элементы в поэзии,

⁹⁹ https://royallib.com/read/beliy_andrey/vospominaniya_o_shteynere.html#20480

100 Все примеры из «Глоссолалии» цитируются по: Белый, А. (2002). *Глоссолалия. Поэма о звуке*. Москва: evidentis.

¹⁰¹ Белый, А. (1989). *На рубеже двух столетий (Серия литературных мемуаров)*. Москва: Художественная литература, с. 193.

¹⁰² Андрей Белый. «Символизм. Книга статей». Москва: Издательство «Культурная революция»;

свойственные пространственным и временным формам, есть сочетание формального с музыкальным. Неслучайно в самом начале «Глоссоластики» мы читаем, что «громы говорю и мгновенные молнии смыслов укрыты метафорным облаком, проливающим из себя в волны времени линии неизливаемых понятий» (Белый, 2002: 5). Линия как пространственная форма, связанная с одномерным пространством, линия как строка в стихотворении, линия как слово, содержащее в себе ряд букв проливается в волны времени, т.е. временную форму, характеризующую музыкальное искусство чистого движения, волны – ритм. Следовательно, уже в первом предложении поэмы о звуке Белый указывает на непрерывную цепочку, которую можно представить следующим образом: слово – звук – движение.

В четвертой главке «Глоссоластики» Белый пишет: «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками; звуки ведают тайны древнейших душевных движений; так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки — слова — станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки» (Белый, 2002: 9-10). На одной из своих лекций по эвритмии в Дорнахе Рудольф Штейнер подчеркнул, что, проникая в существо эвритмии, «мы имеем вместе с тем и проникновение в человеческое существо вообще»¹⁰³. С помощью слова можно создать человека. По мнению Штейнера, каждая буква в алфавите представляет собой определенную форму человеческого существа, но не как телесного и физического, а как эфирного. Таким образом, если произнести весь алфавит сразу, то получится человек эфирный. Эфирный человек у Белого в «Глоссоластики» является человеком «горним», «макрокосмическим» (Белый, 2002: 25). Говоря об этом в пятнадцатой главке он даже отсылается на самого Штейнера. «Творим человека из слов» (Белый, 2002: 10), – писал Белый. «Эфирный человек – это слово, которое охватывает весь алфавит»¹⁰⁴, – слова Штейнера. Кстати, собирая все средства с целью сообщить ощущения звуков, Штейнер говорил о ненаучности своих утверждений в большинстве случаев (сравнить со словами Белого в предисловии к «Глоссоластики»: «Критиковать научно меня – совершенно бессмысленно» (Белый, 2002: 4).

Итак, обратимся сначала к гласным звукам. В двадцать седьмой главке «Глоссоластики» Белый пишет о существовании до-согласной стадии, к которой принадлежали звуки «А-Е-И» – они есть вечное ядро (Белый, 2002: 38). Штейнер подчеркивал разницу между произношением гласных и согласных звуков: «В согласных звуках лежит отражение образа внешних форм, то есть, происходящего вовне, а в гласных — внутреннее переживание»¹⁰⁵. Наблюдаются некоторые совпадения в значениях гласных звуков этих двух авторов. Опираясь на «Глоссоластику» Белого и на лекции Штейнера по эвритмии, прочитанные в Дорнахе, мы можем привести данную таблицу, в которой явно заметно влияние Штейнера на фоносемантику и эвритмию Белого:

Издательство «Республика», 2010, стр. 123-124.

¹⁰³ Все цитаты, взятые из лекций Штейнера, объединены и опубликованы в 1927 году госпожой М. Штейнер под названием «Эвритмия как видимая речь». В нашей работе они цитируются по: <https://stom.tilimen.org/rudolef-shtajner-evritmiya-kak-vidimaya-reche.html>

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

гласные звуки у Белого	гласные звуки у Штейнера ¹⁰⁶
«а» - белый, летящий открыто; многообразия раскрытия рук выражают его; полнота души – в нем: благоговение, поклонение, удивление, выдыхание, порывы к свободе; и в частности: «а» есть страх перед «х» (жаром глотки) (Белый, 2002: 96)	«а» – удивление, изумление. «А» состоит в том, что вы хватаете что-то в обоих направлениях (схватываете эти два направления, две точки Вселенной) и ощущаете напряжение ваших мускулов так, точно входите в эти два направления.
«е» - желтозелен, это — мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; «е» есть наблюдение: наука; мировоззрение в «е»; здесь душа, рассуждая, колеблется в перекрещенность рук. (Белый, 2002: 96)	«е» - означает «я не подчиняюсь тому, что со мной происходит (я не сдаюсь перед ним, не отступаю)» жест Е означает прикосновение одного члена человеческого организма к другому, и этим прикосновением выражено противостояние против происшедшего
«и» - синева, высота, заостренность, восторги, восхищенность мистика, люциферизм; самосознание в «i-а»; это «я», «i» — звездочка, острое, звук струны, грань кристалла, клюв птицы, орел, Ганимеда влекущий, Феория, дух; жест воздетой руки с приподнятым пальцем. (Белый, 2002: 96)	«и» - его можно ощутить как прочное самоутверждение, оно означает утверждение: «ja» (нем. да), в котором выражается I, правда превращенный в согласный, а после него следует А — удивление, изумление. При жесте «И» чувствуем некое протяжение, мы чувствуем, как какое-то течение исходит из сердца через руку, через обе руки или через ноги, или через зрение – через направление глаз
«о» - красно-оранжевый, ощущение, чувственность, полости тела и рта: наслаждений и боли; объятия — жесты для «о»: воплощение, воля к нему. (Белый, 2002: 96)	«о» - мир переживаний лежит в звуке О, выражается в жесте, если человек ощущает не только себя, но и другой предмет или существо, которое он хочет охватить сознанием. В наиболее чистом виде вы это можете представить себе, если, скажем, почувствуете к кому-нибудь любовь и охватите это существо руками.
«у» - теплота, угол, узкость, глубинности, коридоры гортани, темноты, падение в мрак, пожары пурпурности, воли, усилия и муки родов; соединяется пурпур с лазурями «i» в фиолетовом «ю» (Белый, 2002: 96-97)	«у» - может ощущаться, как нечто внутренне (душевно) охлаждающее, заставляющее одеревенеть, оцепенеть; таково внутреннее переживание U. Оно заставляет застыть, одеревенеть, оцепенеть так, что человек мерзнет. Чтобы показать «у», можно встать и прижать ноги одна к другой или сблизить руки

В сорок шестой главке «Глоссолалии» Белый пишет: «в гласном звуке слагаются одушевленные множества: «и» и «у» суть пределы; и «е», «а», «о» — между ними» (Белый, 2002: 61). В тот же год, когда написана поэма о звуке, Белый пишет стихотворение под названием «Утро». Это стихотворение носит подзаголовок «(и-е-а-о-у)». В самом стихотворении важную роль играет прием ассонанса. Оно состоит из десяти двусиший, из которых в первых двух преобладают слова, ударение которых падает на звук «и», в следующих двух на «е» и так далее. Небезынтересным кажется тот факт, что в этом стихотворении пределами являются как раз двусишия с ударными «и» и «у», т.е. именно такими двусишиями стихотворение начинается («и») и

¹⁰⁶ Все примеры там же: <https://stom.tilimen.org/rudolef-shtajner-evritmiya-kak-vidimaya-reche.html?page=2>

заканчивается («у»). Если всмотреться в характеристику этих звуков, приведенную в «Глоссолалии», и в семантику ударных слов самого стихотворения, то преобладание слов с ударением на определенных звуках указывает на соответствие стихотворения «Утро»¹⁰⁷ с фоносемантикой, данной в «Глоссолалии». Например, в двусиствиях с ударным «и» встречаем «над долиной», «выси» (и – вышина), «синей» (и – синева). В двусиствиях с ударным «е» «зеленеют земли», «небо зеленеет», «летним блеском» (е – желтозелен), если понимать «зеленый» в смысле «молодой», то сюда можно отнести и «юнеет», «нехотя» (е – сомнения мысли). В двусиствиях с ударным «а» «стая», «в дали улетаая» (а – летящий открыто), «там, над нами» (порывы к свободе). В двусиствиях с ударным «о» «золотом», «огненные» (о – красно-оранжевый), «золотом хохочущие очи» (о – наслаждение). И в двусиствиях с ударным «у» «заликует» (у – воля), «утро», «предутренний» (у – теплота), «пурпуром» (у – пурпур), «излучина» (у – угол).

Таким же образом Белый характеризует согласные звуки. Но, наряду с этим, согласные звуки группируются согласно фонетическим принципам, несущим определенное значение. В «Глоссолалии» находим: «Звук земли в мире звука суть взрывные: g,k, d,t,b,p; ими сложены суши: g,k — минералы; растения — d,t; b,p — плоть животных; в земле «l», «m», «n» отлагаются влагами; «г» — энергией; h,v,f отлагаются воздухом; s,z — светом огня» (Белый, 2002: 92). Далее, каждому звуку дается отдельная характеристика. Но, сразу после нее Белый пишет, подчеркивая тем самым ненаучность «Глоссолалии»: «Когда я утверждаю – «звук то-то и то-то»: то не закрепляю за утверждением ничего, а рисую наброски; и тотчас кидаю и звуки текут; ...» (Белый, 2002: 104-105).

Благодаря этому эвритмическому опыту, в стихах Белого, так же как и в самой «Глоссолалии», часто встречаются аллитерации, ассонансы, внутренний ритм, молоссы. Например, в стихотворениях из сборника После разлуки¹⁰⁸: «Ты – тень теней... // Тебя не назову // Твое лицо – // Холодное и злое...», «Которое я рву // (в который раз), // Которое, – в который // Раз восходит, – // Которое, – в который раз алмаз – // Алмаз звезды, звезды любви, низводит.» и т.д. (Ты – тень теней, 1922), «Молний малиновых нам // Миготня...», «Были // Ли // Или // Нет? // Забыли» и т.д. (Маленький балаган на маленькой планете «Земля», 1922)¹⁰⁹.

Из сборника Звезда¹¹⁰: «И мне, мелькая мимо, дни // Напоминают пенной сменой, Что мы – мгновенные огни – Летим развезанною пеной.», «Мы – роковые глубины, // глухонемые ураганы, – Упали в хлынувшие сны, // В тысячелетние туманы.» (Карма, 1917). В данном стихотворении, написанном в тот же год, когда написана «Глоссолалия», преобладание сонантов «м», «н», «л» в сочетании с гласной «и» можно толковать в ключе смыслов, указанных в «Глоссолалии» (и – синева, м, л, н – отождествляются с влагой).

В воспоминаниях современников¹¹¹ упоминаются танцы Белого во время его второго

¹⁰⁷ Белый, А. (1990). *Сочинения в двух томах, т. 1*. Москва: Художественная литература, с. 211.

¹⁰⁸ Белый, А. (1990). *Сочинения в двух томах, т. 1*. Москва: Художественная литература, с. 220.

¹⁰⁹ Там же, сс. 221-230.

¹¹⁰ Там же, сс. 202.

¹¹¹ В данной работе одним из главных источников воспоминаний об Андрее Белом послужила книга

пребывания в Берлине. После разрыва со своей первой женой, а также со Штейнером, который как мы уже видели оказал огромное влияние на творчество Белого, Борис Бугаев переживал тяжелый для него период, который Ходасевич охарактеризовал даже как «истеричку». В воспоминаниях Ходасевича мы находим: «Не в том дело, что танцевал он плохо, а в том, что он танцевал страшно. <...> Танец в его исполнении превращался в чудовищную мимодраму, порой даже и непристойную. <...> То был не просто танец пьяного человека: то было, конечно, символическое попрание лучшего в самом себе, кощунство над собой, дьявольская гримаса себе самому – чтобы через себя показать ее Дорнаху. Дорнах не выходил у него из головы. По всякому поводу он мыслию возвращался к Штейнеру»¹¹². Берберова Нина об этом периоде в жизни Белого вспоминала: «У Николая Аполлоновича Аблеухова была улыбка лягушки, у Белого в берлинский период была не только улыбка, все его движения были лягушачьи. Он после стука в дверь появлялся где-то ниже дверной ручки, затем прыжком оказывался посреди комнаты, выпрямлялся во весь рост, казалось, не только его ноги, но и его руки всегда готовы были к новому прыжку, огромные, сильные руки с коричневыми от табака пальцами, растопыренными в воздухе» (Берберова, 1996)¹¹³.

«Свои страдания он «выкрикивал в форточку» – то в виде плохих стихов, с редкими проблесками гениальности, то в виде бесчисленных исповедей»¹¹⁴, – писал Ходасевич. Это высказывание скорее всего относится к произведению «Маленький балаган на маленькой планете Земля» из 1922 года, которое как раз «выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва»¹¹⁵: «И плакать – // – Нет мочи – // Исплакались – // – В ночи – // – Забылось – // Давно: // Изменилось – // – Иное: // Не // То! // Потому что, – // – Поверь, – // – Потому что – // – Я – // – Нем // Теперь!»¹¹⁶. В своих стихотворениях и в прозе Белый часто употребляет длинное тире. Этим он стремится подчеркнуть либо ритмику либо саму интонацию при чтении. «Маленький балаган» характерен очень частым употреблением длинного тире – «молчанки», как его еще называют. Так как здесь следует «выкрикивать все без перерыва», то данный знак необходимо рассматривать в другом ключе. Графически, длинное тире есть линия. «На линии жестов опустятся звуки» (Белый, 2002: 13), как будто пророчествовал Белый в своей «Глоссолалии». Может быть, эти линии и есть жесты? Когда поэт, посвятивший свое творчество словам и их звучанию, ритму и мелодике, произносит слова «Я – нем»¹¹⁷, не следует ли тогда воспринять такие стихи не как «плохие», по словам Ходасевича, а как эвритмичные? Может быть, «страшными» танцами в Берлине были те самые неизреченные и «дикие крики», которые Белый носил в себе, встретив «тьму» и «пустоту»? Может быть, данное худоЖЕСТвенное произведение следует именно протанцевать, как делали это

Нины Берберовой, под названием «Курсив мой. Автобиография», найденная в электронном виде, а также воспоминания В.Ф. Ходасевича, ссылки на источники будут указаны ниже.

¹¹² http://dugward.ru/library/beliy/hodasevich_beliy.html

¹¹³ <http://etextread.ru/Book/Read/21588?nP=68>

¹¹⁴ http://dugward.ru/library/beliy/hodasevich_beliy.html

¹¹⁵ Белый, А. (1990). *Сочинения в двух томах*, т. 1. Москва: Художественная литература, с. 221.

¹¹⁶ Там же, с. 228.

¹¹⁷ Там же.

и эвритмисты во главе со Штейнером?

REFERENCES

- Belyj, A. (1982). *Vospominanija o Shtejnere*. Paris: La Presse Libre.
- Belyj, A. (2002). *Glossolalija. Pojema o zvuke*. Moskva: evidentis.
- Belyj, A. (1989). *Na rubezhe dvuh stoletij (Serija literaturnyh memuarov)*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.
- Belyj, A. (2010). *Simvolizm. Kniga statej*. Moskva: Izdatel'stvo «Kul'turnaja revoljucija»; Izdatel'stvo «Respublika».
- Belyj, A. (1990). *Sochinenija v dvuh tomah. t. 1*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura.
- Belyj, A. (2009). Bezrukaja tancovshhica. Publikacija E.V. Gluhovoj, D.O. Torshilova. *Literary Calendar: the Books of Days*, 5 (2), 5–25.
- Berberova, N. (1996). *Kursiv moj*. Moskva: Soglasie
- Kandinski, V. (2015). *Plavi jahach. Izabrani radovi iz teorije umetnosti*. Preveli s ruskog Љ. Joksimoviћ, A. Miћiћ, R. Bozhiћ. Beograd: LOGOS.
- Krejd, V. (sost.) (1993). *Vospominanija o serebrjanom veke*. Moskva: Izdatel'stvo «Respublika».
- Pajman, A. (2000). *Istorija ruskogo simvolizma*. Avtorizovannyj perevod s angl. V.V. Isakovich. Moskva: Respublika.
- Белый, А. (1982). *Воспоминания о Штейнере*. Paris: La Presse Libre.
- Белый, А. (2002). *Глоссолалия. Поэма о звуке*. Москва: evidentis.
- Белый, А. (1989). *На рубеже двух столетий (Серия литературных мемуаров)*. Москва: Художественная литература.
- Белый, А. (2010). *Символизм. Книга статей*. Москва: Издательство «Культурная революция»; Издательство «Республика».
- Белый, А. (1990). *Сочинения в двух томах. т. 1*. Москва: Художественная литература.
- Белый, А. (2009). Безрукая танцовщица. Публикация Е.В. Глухой, Д.О. Торшилова. *Literary Calendar: the Books of Days*, 5 (2), 5–25.
- Берберова, Н. (1996). *Курсив мой*. Москва: Согласие
- Кандински, В. (2015). *Плави жахач. Изабрани радови из теорије уметности*. Превели с руског Љ. Јоксимовић, А. Мићић, Р. Божић. Београд: ЛОГОС.
- Крейд, В. (сост.) (1993). *Воспоминания о серебряном веке*. Москва: Издательство «Республика».
- Пайман, А. (2000). *История русского символизма*. Авторизованный перевод с англ. В.В. Исакович. Москва: Республика.