

ПОРТРЕТ В ЛИТЕРАТУРЕ И КНИЖНОЙ  
ГРАФИКЕ (РОМАН В.Я. БРЮСОВА  
«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»)

© 2017 г. Н.А. Дровалева

*Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 15 апреля 2017 г.*

*Дата публикации: 25 июня 2017 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-2-10-21

**Аннотация:** Автор работы анализирует портрет в отдельных прижизненных изданиях романа «Огненный ангел» В.Я. Брюсова в качестве универсальной точки схождения разных видов искусства. Время «красивой книги» — период ведущих мастеров-оформителей и живописцев, привнесших в портретные изображения свой стиль и особенности художественного направления, к которому они принадлежали. Как правило, книги оформлялись виньетками и известными работами художников: портреты, как и иллюстрации вообще, делались максимально качественно. Они были декоративными и детально прорисовывались. Однако во второе издание романа в качестве иллюстраций Брюсов включил именно средневековые гравюры и портреты. Сравнительный анализ портретов героев в тексте и гравюрных портретов в «Огненном ангеле» Брюсова (Рупрехта, Генриха, Фауста, Мефистофелеса, Ренаты, Мадизля) позволяет заключить, что портреты и главных, и второстепенных героев в тексте романа живописны и многомерны, а ксилографические портреты сохраняют условность и простоту языка эпохи. Таким образом, по мнению автора статьи, Брюсов на страницах романа борется с общепринятыми штампами, в частности, при оценке Агриппы Неттесгеймского и Фауста (по мнению писателя, личность Агриппы также успела стать историческим штампом, как и растражированная гравюра, изображающая ученого и воспроизведенная в середине шестой главы издания 1909 г.). Контрастный анализ деталей внешности героев в тексте и графических портретов на страницах романа Брюсова «Огненный ангел» позволяет выявить особенности словесного портрета в символистском произведении, определенные различными «инструментами» видов искусств и авторским замыслом.

**Ключевые слова:** В.Я. Брюсов, портрет, «Огненный ангел», символизм, символистский роман, синтез искусств.

**Информация об авторе:** Наталия Алексеевна Дровалева — магистрант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 Москва, Россия.

**E-mail:** n.drovalева@mail.ru



PORTRAIT IN LITERATURE AND GRAPHIC  
ART: THE CASE OF *THE FIERY ANGEL*  
BY VALERY BRYUSOV

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2017. N.A. Drovaleva  
*M.V. Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*  
*Received: April 15, 2017*  
*Date of publication: June 25, 2017*

**Abstract:** This essay analyzes portraits in several editions of *The Fiery Angel* published during Bryusov's lifetime and claims that the portrait was as a universal point of convergence for verbal and visual arts. The dialogue between literature and graphics in the context of the synthesis of arts sheds new light on the possibilities for interdisciplinary research. The time of the "beautiful book" was a time of great artists and illustrators who introduced the peculiarities of their own style and the manner of their artistic schools into their art. Books were commonly decorated with vignettes and famous paintings. Portraits, as well as plates in general, were of the highest quality. They were ornamental and illusory, with every minute detail finely drawn out. Yet, in the second edition of the novel Bryusov deliberately included medieval engravings and portraits. A comparative analysis of the verbal portraits in *The Fiery Angel* and engraved portraits in the book (Ruprecht, Heinrich, Faust, Mephistopheles, Renata, and Madiel) demonstrates that both the main and the secondary characters of the novel are picturesque and multidimensional whereas the xylographic portraits rather reveal conventionality and simplicity of the medieval time. This way Bryusov was seeking to debase cliché's, especially as regards Agrippa von Nettesheim and Faust: according to Bryusov, the character of Agrippa had already become a cliché'd image and so was the popular engraving of the scientist that he reproduced in the middle of the sixth chapter of the 1909 edition. Juxtaposing the verbal and the graphic portraits in *The Fiery Angel* helps us better understand the function of the verbal portrait in a Symbolist text that was determined by the author's design, on the one hand, and by various "instruments" of different arts, on the other.

**Keywords:** Valery Bryusov, portrait, *The Fiery Angel*, Symbolism, symbolic novel, synthesis of arts.

**Information about the author:** Natalia A. Drovaleva, MA student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.

**E-mail:** n.drovaleva@mail.ru

Применительно к эпохе Серебряного века вопрос о связях литературных текстов и книжной графики требует особого рассмотрения в контексте проблемы синтеза искусств, который предполагает совершенно новое единство, «восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества» [10, с. 6].

Идея создания словесно-визуальной целостности находит отражение в книгоиздательских взглядах В.Я. Брюсова. По мнению писателя, конечная цель развития синтетической культуры — не механическое сложение, а «рождение единой художественной системы, вбирающей в себя наследие прошлого и достижения настоящего» [20, с. 228]. Результат в данном случае зависит как от качества издательской подготовки [13, с. 14], так и от творческих принципов автора. В письме к П.П. Перцову о книге стихов «Chefs d'Oeuvre» Брюсов призывает: «Умоляю Вас, читая ее, — читать все подряд <...> ибо все имеет свое назначение, и этим сохранится хоть одно достоинство — единство плана» [14, с. 37]. О том же — в предисловии к «Urbi et Orbi»: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью» [7, с. 604]. При этом Брюсов прекрасно знал культуру издательского дела, сам подбирал шрифты и другие элементы книги, которые нередко становились образцом для книготворчества других символистов [18].

Мы остановимся на портрете как предмете изображения в отдельных прижизненных изданиях «Огненного ангела» (за рамками исследования остается журнальная публикация романа в «Весах» за 1907 и

1908 гг.)<sup>1</sup>. Первое издание украшают авторские виньетки И. Заттлера и только три портрета [4; 5]. После предисловия автора помещено овальное изображение мужчины в средневековом головном уборе с копьём в руке [4, с. 16], на последней странице первой части в прямоугольнике — лицо мужчины в шляпе с перьями на фоне облаков, во второй части после одиннадцатой главы дается сцена погребения через сожжение [5, с. 22]. Для второго издания автор более тщательно подбирает иллюстративный материал, значительно расширяет примечания и заново пишет предисловие [6, с. VIII], в котором считает необходимым отметить, что украшения книги воспроизводят гравюры конца XV и XVI вв.: «Исключение составляет одно воспроизведение гравюры самого начала XVII в., которой мы должны были воспользоваться, так как не нашли более раннего гравированного портрета Фауста» [6, с. VIII]. При работе с иллюстративным материалом мы будем опираться только на второе издание, содержащее несколько десятков портретных изображений, и подробно остановимся на образах Фауста, Мефистофелеса, Агриппы Неттесгеймского, Ренаты, Генриха и Мадизеля.

Большинство портретных гравюр во втором издании выполнено в древнейшейксилографической технике. Гравюрный оттиск, по мнению художника и оформителя-теоретика В.А. Фаворского, — явление цельное: «<...> в любой момент, когда гравировешь, остановись и напечатай, — должна быть вещь. Цельность — в каждый момент» [19, с. 148–149]. Вот почему еще в процессе работы следует проверять единство восприятия оттиска, «чтобы от подробностей не пострадала цельность силуэта» [19, с. 147]. Гравюре не свойственна перегруженность деталями, что определяется самой техникой ее создания. Ощущение воздушного пространства в изображении сведено к минимуму.

Позднее изображение доктора Фауста и Мефистофелеса, помещенное на первой странице одиннадцатой главы «Огненного ангела», в целом сохраняет характеристики средневековой гравюры: отсутствующая детализация, натуральная перспектива, приближенная к живописи.

<sup>1</sup> Данная статья представляет собой более развернутое исследование, начатое в другой нашей публикации. См.: Дровалева Н.А. Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) // Новый филологический вестник. 2017. № 2 (41).

Перед нами — оттиск, переходящий из книги в книгу, штамп, принадлежащий двумерному книжному пространству, но в тексте образы Фауста, и в особенности Мефистофелеса, ускользают от восприятия Рупрехта: «Один из них, человек лет тридцати пяти, одетый как обычно одеваются доктора, с небольшой курчавой бородкой, — производил впечатление переодетого короля. <...> Спутник его был одет в монашеское платье; он был высок и худ, но все существо его каждый миг меняло свой внешний вид, так же, как его лицо — свое выражение» [6, с. 214]. Кто Фауст: фокусник или волшебник? Известно, что некоторые современники считали исторического Фауста шарлатаном [15, с. 338]. В романе это мнение озвучивает граф фон Веллен, говоря о Фаусте и его спутнике Мефистофелесе [6, с. 238]. Б.И. Пуришев отмечает, что Брюсов отчасти опирается на «Историю о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике». В «народной книге» XVI в. «он нашел и фигуру Мефистофеля». Однако в ней, полагает ученый, «Мефистофель — это могущественный бес, которому Фауст продал свою душу, в романе же это всего лишь умный и ловкий фокусник» [15, с. 337]. К тому же Брюсов не стремится осудить «человеческий порыв к знанию» [15, с. 338]. Читателю начала XX в. Фауст был прежде всего знаком по трагедии И. Гете и олицетворял собой «ищущее человечество» [15, с. 338]. Однако Брюсов создает более многослойный образ [9; 16].

Личность Агриппы Неттесгеймского также успела стать историческим штампом, как и растиражированная гравюра, изображающая ученого и воспроизведенная в середине шестой главы издания 1909 г. [6, с. 127]. Как пишет Б.И. Пуришев, в памяти «потомства Агриппа сохранился лишь как банальный чернокнижник, один из тех шарлатанов, которые пускали пыль в глаза людям доверчивым» [15, с. 330]. Брюсов сделал удачную попытку показать выдающегося ученого в истинном свете. В тексте романа словесный портрет Агриппы сложен, подробен и неоднозначен: «Я узнал Агриппу, ибо он очень похож на свой портрет, напечатанный на обложке книги “De Occulta Philosophia”; только выражение лица показалось мне несколько иным: на портрете оно добродушное и откровенное, — у Агриппы же было в лице что-то пренебрежительное или брезгливое, может быть, оттого, что губы его как-то старчески свисали <...>. У ног Агриппы, положив ему морду на колени, сидела его любимая черная собака, небольшая, с мохнатой

шерстью и поразительно умными, словно человеческими, глазами...» [6, с. 130–131].

Рупрехт сравнивает изображение Агриппы из прижизненного издания «De Occulta Philosophia» и того человека, которого он видит, а наш взгляд невольно переходит на портретную гравюру, помещенную Брюсовым в этой главе. Так, чтобы визуальное вступало в диалог с текстом [6, с. 127]. Перед читателем — портрет-картина. Агриппа представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающим его миром вещей и интерьером. В конце романа дается групповой портрет: «<...> на широкой супружеской кровати <...> лежал неподвижно, протянув руки вдоль тела, великий чародей <...>. Вокруг кровати в скорбном молчании стояли ученики, слуги и сыновья Агриппы <...>. Около самой постели сидела на задних лапах, положив уныло морду на одеяло, большая черная собака» [6, с. 324].

Групповой портрет — относительно новый тип портрета, получивший широкое распространение в Голландии в XVII в. Он сложнее, чем портреты, характерные для позднего Средневековья, времени брюсовского романа. Его герой мыслит уже не средневековыми категориями, согласно которым «жизнь представлена не длящимся процессом, а остановившимся мгновением» [17, с. 173]. В тексте писатель изображает не «маску ставшего», а само становление жизни, которое только спустя столетие запечатлеет Рембрандт, мастер группового портрета.

Изменчивость жизни характеризует также образ Ренаты, уходящий в исторический, биографический и живописный планы. А.И. Белецкий считает, что ее прототипом была Мария Рената Зенгер (последняя ведьма, сожженная на костре в XVIII в.) [1, с. 414]. Вместе с тем Брюсов дает «натуралистически написанный» портрет Н.И. Петровской [11], который, по воспоминаниям А. Белого, «писался два года, в эпоху горестной путаницы между нею, Брюсовым и мною» [2, с. 308]. «Быт старого Кельна, полный суеверий, быт исторический, скрупулезно изученный Брюсовым», напоминал Белому отчет о «бредах» Петровской, которая в такие моменты была похожа на Ренату [2, с. 308].

Силуэт Ренаты является Рупрехту в живописи: «В этот миг один образ встал в моих воспоминаниях: картина флорентийского художника Сандро Филиппеппи, которую видел я в Риме. <...> на выступе, сидит покинутая женщина, опустив голову на руки, в безутешности горя; лица

ее не видно, но видны распущенные темные волосы; тут же поблизости разбросаны одежды, и кругом нет никого более» [6, с. 41]. Рупрехт отмечает, что образ с картины и «явленный жизнью» слились и «живут в душе неразрывно» [6, с. 42]. Лицо спящей Ренаты герой сравнивает с детскими лицами на картинах Беато Анджелико во Фьезоле, ему кажется невероятным, что ей недавно владел дьявол [6, с. 25]. В монастыре Рената (сестра Мария) была предметом восхищения, с ее появлением начали исцеляться недуги, над головой девушки сияло нечто, напоминающее нимб святых, но позже проявились вокруг Ренаты проделки бесов [6, с. 267]. Иногда она казалась загадкой, не живым человеком, а «каким-то святым символом» [6, с. 206]. Она то слабая женщина, то тверда, как камень: «<...> неподвижность лица ее казалась крепостью гранитной скалы среди ярости взбушевавших волн» [6, с. 281].

В пятнадцатой главе портрет Ренаты, напротив, очень телесен. Рупрехт обращает внимание на родинку на левом плече, куда палач вонзал острие шила. Образ героини не имеет постоянных характеристик, и герой сомневается, что между ее лицами можно найти единство: «<...> я не узнавал самого ее способа говорить, действовать, обращаться с людьми, не узнавал самого звука ее голоса, ее походки, пожалуй, и лица» [6, с. 186]. Сказанное прямо соотносится со взглядами писателя, создавшего роман. В соответствии с ними истинно то, что человек признает «теперь, сегодня, в это мгновение» [3, с. 61], поэтому в мире людей и мире духов лики Ренаты столь различны.

Генрих (в котором Брюсов вывел Андрея Белого [12, с. 332]) кажется Ренате прекрасным духом, а его портретные характеристики полностью совпадают с видениями: «<...> узнала Рената приехавшего в их местность молодого графа из Австрии. Одевался он в белые одежды; глаза у него были голубые, а волосы словно из тонких золотых ниток, так что Рената тотчас признала, что это — Мадизэль» [6, с. 23]. И совсем обычным молодым человеком Генрих предстает в глазах Рупрехта, который отмечает множество деталей костюма: шелк, прорезанные рукава, золотую цепь на груди и мелкие золотые украшения. В седьмой главе дается подробный портрет графа: «Генриху на вид было не более двадцати лет <...>. Лицо Генриха, безбородое и полуюношеское, было не столько красиво, сколько поразительно: голубые глаза его, сидевшие глубоко

под несколько редкими ресницами, казались осколками лазурного неба, губы, может быть, слишком полные, складывались невольно в улыбку, <...> а волосы, действительно похожие на золотые нити, так как были они тонки, остры и сухи и до странности лежали каждый отдельно, возносились над его челом, словно нимб святых» [6, с. 148]. Герой отчасти напоминает ангела, но он не идеальный оттиск: глаза сидят глубоко, ресницы редкие, губы полные, волосы хоть и напоминают нимб, принадлежат обычному человеку, они сухие и острые. Образ рассыпается на мелкие детали, за которыми мы узнаем Белого. По утверждению Белецкого, Генрих не представитель немецкой мистики исторического времени романа, это теософ XX в., показанный в нарочито кривом зеркале [1]. Его речи — сознательная пародия. Автор сам признает, что они не вполне историчны: «В речах графа Генриха слышатся зачатки тех учений, которые были полно развиты современными оккультистами, преимущественно французскими» [6, с. 350].

Итак, можно с уверенностью заключить, что если ксилографические портреты на страницах «Огненного ангела» сохраняют условность и декоративность языка эпохи, даже когда художник вводит моделирующую штриховку, то в тексте романа портреты и главных, и второстепенных героев очень живописны, многомерны. Они не являются мгновенным оттиском и маской. Граф Генрих — простой смертный или земное воплощение огненного ангела Мадизеля? Агриппа — чернокнижник или ученый? Рената — болезненная девушка или ведьма?

Среди многомерных портретов есть только один, в создании которого Брюсов идет за техникой средневековой гравюры. В начале романа Мадизель предстает таким, каким его видит маленькая Рената: «Было Ренате лет восемь, когда впервые явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток» [6, с. 20–21]. И уже взрослой героине Мадизель является в том же виде: «Рената узнала тотчас своего Мадизеля, ибо он был таким же, как прежде: лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, волосы словно из золотых ниток...» [6, с. 184]. Перед смертью Рената описывает свое последнее видение Мадизеля в неизменном обличье: «Он — весь огненный, глаза у него голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток» [6,



с. 312]. Несмотря на то что в портрете присутствуют цветовые эпитеты, они повторяются в одной и той же последовательности и не детализированы. Портрет Мадизля соответствует средневековому изображению духов, не меняется во времени и всегда принадлежит одному миру. Подобные неизменные гравюрные изображения ангелов и скелетов можно неоднократно встретить на страницах издания 1909 г. Все они выполнены в грубой ксилографической манере и представляют собой ранние образцы гравюры (в основном оттиски взяты из книги “La Grande Danse macabre des Hommes et des Femmes”, как указывает сам Брюсов в перечне рисунков к роману) [6, с. 369].

Как видно, портрет оказывается той универсальной точкой, в которой сходятся разные виды искусства (литература, живопись, книжная графика), а их диалог открывает новые возможности для междисциплинарных исследований в области взаимодействия словесного и визуального рядов. Контрастивный анализ деталей внешности героев в тексте и графических портретов на страницах романа Брюсова «Огненный ангел» позволяет выявить особенности словесного портрета в символистском произведении, определенные «инструментами» различных видов искусств и авторским замыслом.

### Список литературы

- 1 *Белецкий А.И.* Первый исторический роман В.Я. Брюсова // *Брюсов В.Я.* Огненный ангел. М.: Высшая школа, 1993. С. 380–421.
- 2 *Белый А.* Начало века. М.: Худож. лит., 1990. 686 с.
- 3 *Брюсов В.Я.* Истины // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 55–61.
- 4 *Брюсов В.Я.* Огненный ангел: повесть XVI века: в 2 ч. М.: Скорпион, 1908. Ч. 1. 214 с.
- 5 *Брюсов В.Я.* Огненный ангел: повесть XVI века: в 2 ч. М.: Скорпион, 1908. Ч. 2. 130 с.
- 6 *Брюсов В.Я.* Огненный ангел: повесть в XVI главах: украшения по современным гравюрам. М.: Скорпион, 1909. VIII, 374 с.
- 7 *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1. 670 с.
- 8 *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 4. 350 с.
- 9 *Ильев С.П.* К вопросу о жанровой природе «Огненного ангела» Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Исследования и материалы: Сб. научн. тр. Ставрополь: Ставроп. гос. пед. ин-т, 1986. С. 89–101.

- 10 *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 324 с.
- 11 *Мирза-Авакян М.Л.* Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван: Советакан грох, 1985. С. 223–234.
- 12 Переписка с Андреем Белым (1902–1912) / вступ. ст. и публ. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 327–427.
- 13 Переписка с С.А. Поляковым: 1899–1921 / вступ. ст. и коммент. Н.В. Котрелева; публ. Н.В. Котрелева, Л.К. Кувановой, И.П. Якир // Литературное наследство. М.: Наука, 1994. Т. 98: Валерий Брюсов и корреспонденты: в 2 кн. Кн. 2. С. 5–136.
- 14 Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову: 1894–1896 гг.: (К истории раннего символизма). М.: ГАХН, 1927. 81 с.
- 15 *Пуришев Б.И.* Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 4. С. 328–341.
- 16 *Пуришев Б.И.* «Фауст» Гете в переводах В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван: Советакан грох, 1985. С. 344–351.
- 17 *Тарабукин Н.М.* Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. М.: ГАХН, 1928. С. 159–193.
- 18 *Толстых Г.А.* Книготорческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга: Исследования и материалы. М.: Терра, 1994. Сб. 68. С. 209–229.
- 19 *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 238 с.
- 20 *Царева Н.А.* Проблемы философии искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме (компаративистский подход). Владивосток: Дальнаука, 2009. 346 с.

## References

- 1 Beletskii A.I. Pervyi istoricheskii roman V.Ia. Bryusova [First historical novel of V.Ia. Bryusov]. Bryusov V.Ia. *Ognennyi angel* [The Fiery Angel]. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 1993, pp. 380–421. (In Russ.)
- 2 Belyi A. *Nachalo veka* [The beginning of the century]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1990. 686 p. (In Russ.)
- 3 Bryusov V.Ia. Istiny [The truth]. *Bryusov V.Ia. Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected papers]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1975, vol., 6, pp. 55–61. (In Russ.)
- 4 Bryusov V.Ia. *Ognennyi angel* [The Fiery Angel]. Moscow, Skorpion Publ., 1908. Part 1. 214 p. (In Russ.)
- 5 Bryusov V.Ia. *Ognennyi angel* [The Fiery Angel]. Moscow, Skorpion Publ., 1908. Part 2. 130 p. (In Russ.)
- 6 Bryusov V.Ia. *Ognennyi angel* [The Fiery Angel]. Moscow, Skorpion Publ., 1909. VIII. 374 p. (In Russ.)
- 7 Bryusov V.Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected papers]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1973. Vol. 1. 670 p. (In Russ.)
- 8 Bryusov V.Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected papers]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1974. Vol. 4. 350 p. (In Russ.)
- 9 Il'ev S.P. K voprosu o zhanrovoi prirode "Ognennogo angela" Valerii Bryusova [On the genre of Bryusov's The Fiery Angel]. *Valerii Bryusov. Issledovaniia i materialy* [Valery Bryusov: proceedings]. Stavropol', Stavrop. gos. ped. in-t Publ., 1986, pp. 89–101. (In Russ.)
- 10 Mazaev A.I. *Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simvolizma* [The problem of the synthesis of arts in the aesthetics of Russian Symbolism]. Moscow, Nauka Publ., 1992. 324 p. (In Russ.)
- 11 Mirza-Avakian M.L. Obraz Niny Petrovskoi v tvorcheskoi sud'be V.Ia. Bryusova [The image of Nina Petrovskaja in Bryusov's art and life]. *Bryusovskie chteniia 1983 goda* [Bryusov's readings of 1983]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1985, pp. 223–234. (In Russ.)
- 12 Perepiska s Andreem Belym (1902–1912). Intro., comp. by S.S. Grechishkina i A.V. Lavrova. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1976, vol. 85: Valerii Bryusov, pp. 327–427. (In Russ.)
- 13 Perepiska s S.A. Poliakovym: 1899–1921. Intro. and comments. N.V. Kotreleva, Publ. N.V. Kotreleva, L.K. Kuvanovoi, I.P. Iakir. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Nauka Publ., 1994, part 2, vol. 98: Valerii Bryusov i korrespondenty, pp. 5–136. (In Russ.)
- 14 *Pis'ma V.Ia. Bryusova k P.P. Pertsovu: 1894–1896 gg.: (K istorii rannego simvolizma)* [Letters of V. Bryusov and Percov: to the history of early Symbolism]. Moscow, GAKhN Publ., 1927. 81 p. (In Russ.)

- 15 Purishev B.I. Bryusov i nemetskaia kul'tura XVI veka [Bryusov and the German culture of the 16th century]. *Bryusov V.Ia. Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1974, vol. 4, pp. 328–341. (In Russ.)
- 16 Purishev B.I. “Faust” Gete v perevodakh B. Bryusova [*Faust* in Bryusov's works]. *Bryusovskie chteniia 1983 goda* [Bryusov's conference in 1983]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1985, pp. 344–351. (In Russ.)
- 17 Tarabukin N.M. Portret kak problema stilia [The portrait as a matter of style]. *Iskusstvo portreta* [The art of the portrait]. Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp. 159–193. (In Russ.)
- 18 Tolstykh G.A. Knigotvorcheskie vzgliady russkikh poetov-simvolistov [Symbolists' views on the book market]. *Kniga: Issledovaniia i materialy* [The Book: studies and materials]. Moscow, Terra Publ., 1994, issue 68, pp. 209–229. (In Russ.)
- 19 Favorskii V.A. *Ob iskusstve, o knige, o graviure* [On the art, on the book, and on the engraving]. Moscow, Kniga Publ., 1986. 238 p. (In Russ.)
- 20 Tsareva N.A. *Problemy filosofii iskusstva i kul'tury v russkom simvolizme i evropeiskom postmodernizme (komparativistskii podkhod)* [The issue of philosophy of art and culture in Russian Symbolism and European postmodernism (comparative approach)]. Vladivostok, Dal'nauka Publ., 2009. 346 p. (In Russ.)