

Николай Кузанский в современной русской поэзии¹

Ханна Арендт назвала Вальтера Беньямина «мастером поэтической мысли» [Арендт, 2014, с. 25]; я думаю, что эту удачную метафору можно распространить на тех философов, мысль и язык которых легко конвертируется в поэтический текст. И Николай Кузанский может служить образцом философско-поэтического мыслителя, вдохновляющего поэтов, как актуально, так и потенциально. Утверждение, что «насколько не повезло Канту в России, настолько повезло Николаю Кузанскому» [Погоняйло, 2007, с. 176], относится не только к философской, но и к поэтической рецепции. Однако если мы зададимся целью найти имена философов непосредственно в стихотворном тексте, то окажется, что Кант – это наиболее часто упоминаемый философ, а имя Кузанского почти не упоминается [Азарова, 2009, с. 176]. Это объясняется чисто фоническими причинами: «короткий» Кант легко вписывается в иронический стих и легко рифмуется, а «длинным», серьезным именем Кузанского неудобно оперировать. Но если в случае Канта в большей части контекстов дальше обыгрывания имени дело не идет, то рецепция Кузанского действительно оказалась способной породить новую поэтическую мысль.

Каким образом русская поэзия осваивала философию и личность Кузанского? Как ни странно, огромной популярностью среди поэтов пользовалось прямое чтение текстов: выход перевода трудов Кузанского в 1979-1980 гг. [Кузанский, 1979-1980] не прошел незаметно. По проведенным мной опросам, поэты разных поколений в той или иной мере знакомы с самими текстами и, даже если не могут найти у себя интертекст Кузанского, признаются, что когда-то читали или хотя бы держали в руках двухтомник, а многие имели его в личной библиотеке.

Но и гораздо раньше идеи Кузанского попадали в поэзию не напрямую, а через чтение текстов других философов, даже учебников философии. Так, в записных книжках 1925 года Даниил Хармс в качестве обязательного для себя чтения отмечает учебник Рихарда Фалькенберга «История новой философии от Николая Кузанского до нашего времени» 1910 года². Идея нерасторжимого единства человека и Бога неоднократно интерпретируется Хармсом. Характерным примером одной из таких непрямых интерпретаций может служить известная формула Хармса *Только ты просвети меня Господи // Путем стихов моих*³, обнаруживающая постоянно становящееся совершенство Бога, в том числе при помощи творческой телеологии поэта, обусловленной Богом. Напрашивается параллель с восприятием Кузанского Львом Карсавиным, в том числе с его образом *твари как живого зеркала, каждый раз отражающего Бога по-новому* [Евлампиев, 2010, с. 125–138].

¹ Исследование выполнено при поддержке РФНФ (проект № 13-04-00363 "Языковые параметры философских и поэтических текстов в России и Европе 19-21 вв." и № 15-24-06003 «Типология субъекта в русской поэзии 1990-2010-х гг.»).

² В наше время переиздавалась в виде двух томов: Р. Фалькенберг, История новой философии от Николая Кузанского до Канта, М., 2011, 288 с. и Р. Фалькенберг, История новой философии от Канта до Вундта, М., 2011, 596 с.

³ Здесь и далее цит. по [Хармс, 2000].

Учителем обэриутов (чинарей) Якова Друскина и Леонида Липавского был Николай Лосский, описывавший философскую систему Кузанского как «интимное единство всех частей мира», имманентность всего всему (*quodlibet est quodlibet*), как *интимную связь всех существ друг с другом, необходимую для интуиции* [Лосский, 1991, с. 54]. Ср. хармсовское *Умным правит краткий миг // глупый знает всё из книг*. Таким образом, мысль Кузанского транслировалась в кружок обэриутов не только и не столько через учебники, но и через Лосского, и через самого популярного среди чинарей философа – Анри Бергсона, в том числе Бергсона в интерпретации Лосского. С этих позиций было бы интересно подробно рассмотреть знаменитейшее стихотворение Александра Введенского «Мне жалко, что я не зверь...» (1934), которое сам поэт назвал «философским трактатом», однако ограничимся хотя бы одной характерной цитатой:

*Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живёт однажды.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу что они усердно
стараются быть похожими*

[Введенский, 1993, с. 183].

Любопытно, что самым любимым (частотным) словом Хармса было как будто детское слово *всё*, и им поэт регулярно заканчивал стихотворение. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидно, что *всё* – это не просто фирменный маркер конца текста, но и знак отождествления текста и мира, или операции отождествления микрокосма и макрокосма, производимой поэтом. Декларация *всё* заглавными буквами или с разрядкой сама по себе намекает на концептуализацию. Но и для других обэриутов *всё* становится значимым поэтико-философским концептом, например, он выносится в заглавие стихотворения Введенского «Всё».

Стихотворение Хармса «Разрушение», посвященное замене в 1929 году христианской семидневной недели на пятидневку, трактует это событие как утрату изначальной целостности. Поэт обыгрывает этимологию *недели* как *неделимого*, воплощающего все в свернутом виде (*Неделя – вкратце духа путь*), а насильственное деление на доли – как процесс негативный, операциональный, рациональный: *Видишь новая неделя // стала разумом делима*, или

*Ура, короткая неделя
ты всё утратила!
И теперь можно приступить к следующему разрушению.*
в с ё

[Хармс, 2000, с. 63].

Далее возникает еще более опосредованная связь Кузанского с поэзией второй половины 20 века – через поэтов-предшественников. В 70-е годы, благодаря

активному освоению поэзии обэриутов, слово-понятие *всё* становится чуть ли не ведущим концептом неподцензурной поэзии 1960-1980-х гг. и ключевым словом в минималистической поэзии. Концовка стихотворения Генриха Сапгира прямо отсылает к Хармсу: *И тут // Все // И там // Все // И это Все // Еще не ВСЕ* [Сапгир, 1999, 1, с. 210]. Стихотворение Всеволода Некрасова наполовину состоит из повторения одного слова *всё*, формализуя отождествление заглавия и текста: *Всё // всё всё всё // или ничего* [Некрасов, 1989, с. 85]. Свёртывание-развёртывание – очень удобная модель для минималистической поэзии, причем Некрасов определенно не осознавал, что он косвенно транслирует концепт Кузанского.

На этом фоне резко выделяется Геннадий Айги, подчеркивающий философский статус своего ключевого поэтического слова *всё* и его прямую генеалогию от Кузанского: *это синее «есть» // словно запах-огонь // будет вместо понятия «всё»*, причем Айги, как и Кузанский, подчеркивает иерархию имени и предиката: *«всё» – как понятие? – есть – как обертка!.. // – чтобы шуршать и коверкаться...* [Айги, 1982, с. 158, 206].

В целом русская метафизическая поэзия 70–80-х реализовывала романтическую модель двух миров: метафизика воспринималась как уход, как оппозиция, в том числе и политическая оппозиция, а поиск новой духовности – как поиск новой идеологичности, противопоставленной официальной идеологии. На фоне незаполненности рынка теологической литературой выход двухтомника Кузанского был настоящим событием. Кузанский воплощал некий вид философской веры, которая идеально реализовывала потребность в Абсолюте после исчезновения Абсолюта, когда привычка к Абсолюту тем не менее сохраняется и ее место занимает метафизический восторг и философская вера. Интересно, что один из основных

10 Д. Хармс «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х тт. М., 2000 Т. 2. М., 2000. С. 63.

концептов Кузанского *coincidentia oppositorum* не фигурирует в поэзии второй половины 20 века, что, скорее всего, объясняется отталкиванием от официальной марксистской диалектики. Кузанский отвечал потребности *ученой* (*docta*) интеллигенции (и поэтов в том числе) в обретении нового уровня *незнания* (*ignorantia*) и потребности в метафизическом Боге, лишенном мифологической составляющей. Возможно, именно из-за неактуальности подобной проблематики в начале 21 века популярность Кузанского среди молодого поколения русских поэтов резко снизилась. Самым поверхностным видом рецепции был прямой интертекст, цитирование ключевых понятий/слов, заимствование метафор. Ольга Седакова (1949 г.р.), дружившая с переводчиком Кузанского Библихиным, называет Кузанского сложнейшим автором¹⁴, а в поэзии Седаковой, совпадающей по времени с выходом двухтомника, можно найти немало строчек, представляющих собой своеобразные центоны, составленные из ключевых понятий Кузанского, например ...и бросить жизнь, как шар золотой, // невидимый уму [Седакова, 2004]. Поэтесса называет свой разум простым (И будут разум мой простой // пересыпать, как песок морской...) [Седакова, 2001, 212], а метафора *шара* и *игры в шар* (*шары*) становится сквозной в целом ряде стихотворений, некоторые из которых могут восприниматься как прямое переложение-иллюстрация к Кузанскому, поэтесса даже воспроизводит форму обращения-диалога:

*Есть некий дар, не больший из даров;
как бы расположение шаров,
почти бильярд – но если сразу сто,
задетые одним, летят в ничто.
Мой бедный друг, воображаешь
ты корзину беспримерной темноты?
ничуть не так. Вот замысел игры:
его объем есть острие иглы.*
[Седакова, 2001, 103].

Тогда же, в начале 80-х, резко возрастает частотность метафоры *шара*, она неоднократно появляется в тексте даже у тех поэтов, у которых до этого она не встречалась, например у Елены Шварц (1948 г.р.), что может объясняться сознательным или несознательным обращением к текстам Кузанского: ... *Видим // Чрез шар летающий хрустальный // И даже иногда играем // На струнах мы твоих // Иной раз* [Шварц, 2002, 2, с. 212]; *Скаталось время в дымный шар, // В шар фимиамный* [Шварц, 2002, 2, с. 215].

Именно простец и шар становятся популярными маркерами опознаваемости интертекста Кузанского. Б. Констриктор (1950 г.р.) так отвечает на вопрос о присутствии Кузанского в его текстах: «одно стихотворение про простеца и два про шар»⁴. Простец фигурирует у поэтов разных поколений, например, и у Д. Бобышева (1936 г.р.), и у Евгении Риц (1977 г.р.)⁵. Однако в поколении рожденных в 70-е Кузанский вызывает интерес в основном у поэтов с философским образованием. Так, Е. Риц защитила диссертацию по Николаю Федорову, а А. Бауман (1976 г.р.), выпускник философского факультета СПбГУ, сам определяет происхождение образа стяжение в своем стихотворении, которое он называет манифестом, из *contractio* Кузанского, ссылаясь на работу С. Хоружего «Жизнь и учение Льва Карсавина»: *Слагающий стихи есть стяжение и взаимность // между небом и пеплом...* [Хоружий, 1992, с. 22]

Но гораздо интереснее, чем прямой интертекст, не прямое и неосознанное осмысление мысли Кузанского. Размышления Владимира Аристов (1950 г.р.) на эту тему представляют собой прекрасный образец того, как мысль Кузанского может быть воспринята и продолжена именно как поэтическая мысль – то, что было заявлено в начале статьи: «Упоминания прямого Кузанского в стихах моих нет, но некоторые стихотворные формулировки, вроде "Уподобимся миру", как оказалось позже, прямо соотносимы с его словами. Прочитал я его в конце 70-х, когда вышел его неповторимого цвета ("красный") двухтомник – но как "прочитал"? Для меня было достаточно одного абзаца, параграфа, или даже строки или только названия его сочинения – чтобы надолго переполниться ощущениями – это было подобно чтению настоящей поэзии – от которой разливалась лень полноты... "Об ученом незнании" – думаю, что смысл этого произведения и само его название повлияло на мое эссе "Об искусстве непонимания". Другие его вещи "О неинном", "Игра в шар", "Берилл"... также много значили – и его математичность подтверждала поэтичность его философии»⁶.

4 Б. Констриктор. Из личного письма.

5 *Простец уже не стоит куры — // попал впросак.* (Д. Бобышев) *Проси о том, чего и сам не знаешь, // Прости на том, чего и сам не значишь, // А простецом потом себя назначишь...* (Е. Риц).

6 В. Аристов. Из личного письма.

Мысль Кузанского, воспринятая как поэтико-философская, находит всестороннее отражение в поэзии Айги, поэта, наиболее последовательно поэтически развивающего мысль Кузанского, прежде всего её мистическую и пантеистическую составляющую: *на дне затихшего пред-зренья*;

... — разве достигал я такой
простоты излучения — всем-очарованности!
[Айги, 2009, 4, 73].

Бог во всём и всё в Боге, всё во всём, единство Бога и тварного мира, единство человека и мира (мир в человеке и человек в мире), свертывание и развертывание, *пред-зрение* – это основные идеи Айги, в которых он, скорее, совпадает с Кузанским, чем следует ему.

Особенно интересно, что Айги, которого Ален Бадью назвал последним представителем «века поэтов» [Бадью, 2003], то есть поэтов, принимающих на себя миссию философов, избегает прямого или декларативного интертекста, но использует собственные возможности поэзии, прежде всего, структуру поэтической фразы и поэтическую грамматику для говорения, к которому, возможно, стремился и Кузанский. Например, в своем рассуждении об *уме* и *границе* Кузанский парадоксальным образом нарушает линейную логическую последовательность: он возводит этимологию *mens* к *mensure*, то есть *ум* становится производным от “*измерения*”, и тут же заявляет, что *ум* – это то, от чего возникает граница и мера (*mensure*), то есть *измерение* становится производным от *ума*. Подобная дискурсивно обратимая этимологизация как нельзя лучше воплощает тезис *всё во всём*, но и у современного поэта есть свои возможности построения фразы, в которой синтаксис будет неоднозначно указывать на направленность субъектно-объектных отношений:

*в Том – облака открывающем словно ворота
ум заставляя – блистать! – а границы
временем были: разрывами
в ярко-едином*
[Айги, 2009, с. 100].

Развитие *всё во всём* как поэтической мысли обуславливает появление возвратных местоимений в контекстах, раскрывающих индивидуацию божественного и человеческого ума. Разнонаправленный повтор местоимения *себя* у Айги создает сложные и обратимые отношения между Божественным, человеческим умом и природой:

*о свето-прорубь: там – в одном орешнике! –
о бога ли в себе – его ли ум купаешь
и этим – до меня себя рябишь*
[Айги, 2009, с. 156].

В поэзии Айги заметно желание достичь *умного* называния, отражающего прообразы вещей. Отсюда и стремление поэта избежать прямого и точного именованья, отсюда и его новообразования, представленные дефисными комплексами. Характерны часто встречающиеся комплексы, совмещающие абстрактные понятия и первообразы, представленные «простыми словами»: *скалы-и-розы-и-ум; по снегам-как-идея-снегам*. Связь концепта *ума* и слова *ум*, чрезвычайно частотного у Айги, с идеями Кузанского – это тема отдельного исследования⁷. Ум у Айги – это и чистая Чаша ума-восприятия, и подымание-ум отдавание-«я!-это-я!». Айги развивает тему возможности *умного* человеческого участия в *божественном Уме*; семантика *ума* включает и *причастность* (участие) к уму природы:

*и в уме будто что-то ловя – договаривает
нашим умом;*

*о Дерево – ты Божий сон приемлемый глазами
первичнее чем Ум-мой-Сон.*

[Айги, 2009, с. 83].

Ещё одним видом рецепции Кузанского в поэзии можно считать превращение Кузанского в культурный маркер, популярный культурный концепт «великий философ и мистик 15 века, вершина средневековой духовности», что позволяет приписать этому концепту весьма широкое и произвольное содержание. Например, для Фаины Гримберг (1951 г.р.) Николай Кузанский – способ погрузиться в 15-й век, противопоставить средневековье современности, отталкивающей автора. Кузанский – это средство создания историко-фантастического нарратива: взгляды Кузанского и Франсуа Вийона отождествляются Гримберг на основании того, что поэт и философ жили в 15-м веке. В итоге это сводится к борьбе за уничтожение телесного, в которой телесное отождествляется с современностью, а духовное с 15-м веком. Скорее всего, подобная бинарность во многом опирается на чрезвычайно популярные в 1970-е годы работы А.Я. Гуревича о средневековой культуре [Гуревич, 1972]. Действительно, книга Гуревича «Категории средневековой культуры» воспринималась интеллигенцией в том числе как популярное богословие и способствовала созданию образа средневековья как виртуальной целостной народной культуры. Поэты в этом смысле не были исключением. В целом концепт «Кузанский» в интерпретации Гримберг – это фигура, воплощающая способность к мистике, озарению, оккультизму и т.д. Гримберг приписывает Кузанскому, мифологизируя и формализуя, оппозицию тела и духа, в частности от имени Кузанского утверждается, что «мерзость женщины изначально, естественна и непоправима»⁸. В результате ставится неожиданная задача под знаменем Кузанского создать бестелесную русскую поэзию, поэзию *Девы*, которая могла быть противопоставлена поэзии Цветаевой (*женщины*). Некоторую опору на Кузанского все-таки можно усмотреть, в частности,

⁷ [Азарова, 2009, с. 49–52], см. также N. Azarova. Die poetische Grammatik Gennadij Ajgis: Vorzüge des intersprachlichen Denkens // Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland.

⁸ Ф. Гримберг. Из личного письма.

в идее уничтожения зрительных приоритетов, в задаче оторвать слово от картинки, мыслить словом, а не картинкой, не визуально:

И лица

вдруг прорываются и проясняются умом и странностью
[Гримберг, 2002, с. 39].

В заключение необходимо вернуться еще к одному немаловажному способу восприятия текстов Кузанского – как синкретичных философско-поэтических текстов. Можно согласиться с О.Э. Душиным, что язык Кузанского не сводится к «дискурсивному языку формально-логических дистинкций и определений» [Душин, 2007, с. 77], но необходимо добавить, что поэтическая составляющая языка не сводится к образности. Едва ли не большее значение имеют уже отмеченная математичность и ритм. Поэзия может мыслиться как ритмическая репрезентация философской идеи. С точки зрения XX–XXI вв. текст Кузанского во многих своих частях, как в диалектических, так и в апофатических повторяющихся конструкциях, тяготеет к ритмике верлибра (в этом смысле наследуя особенности текста Дионисия Ареопагита), одновременно суггестивного и перформативного. Эта особенность воспроизводится в переводах Лосева и Бибихина. Если интонировать и графически записать перевод текста Кузанского на основе ритмико-синтаксического членения⁹, есть основание говорить, что здесь присутствует основная черта верлибра, которую можно определить как ритмико-семантическую эквивалентность отдельных строчек независимо от их длины¹⁰:

*Я вижу Тебя в начале рая и – не знаю,
что вижу,
ибо не вижу ничего невидимого.
Я не умею назвать тебя,
ибо не знаю,
что ты есть.
И если скажет мне кто-либо, то или иное есть Твое имя,
то потому уже, что он дает имя,
я знаю уже,
что это не твое имя*
[Кузанский, 1999, с. 487].

⁹ Приводимый пример представляет собой экспериментальную запись, в оригинале – сплошной текст.

¹⁰ Здесь реализуется важное свойство не только верлибра, но и поэтического текста в целом, сформулированное М. Шапиром: «единицы [поэтического ритма] вступают друг с другом в парадигматические отношения, ибо связаны они не столько как части целого, сколько как разные модификации, как варианты одного инварианта... Для стиха релевантно не подобие длины, грамматики и семантики строк или, скажем, строф, а их – в известном отношении – тождество» [Шапир, 1999, с. 664-669].

Сходные ритмические конструкции в 30-е годы находим и у философа-обэриута Якова Друскина в эссе с характерным названием «Видение невидения»:

«Ничто – не то, что было, оно во мне, ничто – какая-то моя оболочка, когда-то живая, а сейчас мертвая, какая-то моя шелуха. Ничто – само оглядывание назад. Уже некуда оглядываться, а я все оглядываюсь назад, оглядываюсь на само оглядывание; потому что больше не на что оглядываться» [Друскин, 2004, с. 36]. Но в корпусе текстов Друскина есть немало и собственно верлибров, которые можно было бы поставить в ряд с уже приводившимися примерами из поэтов-обэриутов. Действительно, язык и ритм Кузанского не только оказал влияние на профессиональную философию или поэзию, но во многом породил и такие, казалось бы, маргинальные, но тем не менее очень значимые для русской культуры тексты, как стихи философов. Сонеты Карсавина написаны уже в 1949-1950 гг. в композиции «венка» – 15 сонетов связаны друг с другом повторами конечных и начальных строчек соседних стихов, а первая строчка первого сонета повторяется в последней строчке последнего сонета, что позволяет ритмически воплотить диалектику присутствия Бога во мне и я в Боге: *Ты мой Творец: твоя навек судьба я...* [начало] *Ты – мой Творец: твоя навек судьба – я* [конец] [Азарова, 2012, с. 32]. За «венком сонетов» следует авторский философский комментарий. Подобная потенциально раздвигающаяся и сужающаяся композиция допускает восприятие поэтического текста и комментария и как двух целостных, неаддитивных самостоятельных текстов, находящихся в равноправном взаимодействии, и как единого целостного текста. Философ пользуется типологическими преимуществами поэтического или философского дискурса, чтобы представить одну и ту же религиозно-философскую мысль одновременно в ее свернутости и развернутости. Развивая ритмическую составляющую философской прозы Кузанского, Карсавин от задач эстетизации философского высказывания в ритмической прозе ранней «Поэмы о смерти» (1931 г.) приходит к признанию за стихотворным текстом особых возможностей для выражения собственно философского контента.

Наконец хочу добавить пару слов о себе как о поэте. Я стремлюсь избежать прямого цитирования и заимствования готовых образов, но в процессе подготовки этого доклада я вдруг поняла, что в названии моей книги «Соло равенства», которое я так тщательно обдумывала и которое до сих пор вызывает у критиков самые разнообразные трактовки того, что же такое «равенство», наверное, отразилось понимание равенства у Николая Кузанского.

ЛИТЕРАТУРА

Азарова Н.М. Имена философов в русской поэзии XX-XXI веков // Русская речь, 2009, № 6.

Азарова Н.М. Слово «ум» и понятие «ум» в поэзии Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард. Материалы международной конференции. Чебоксары, 2009. С. 49–52.

Азарова Н.М. Эстетизация философского высказывания или поэтическая точность? (сонеты и поэма Льва Карсавина) // Стих. Проза. Поэтика. Сборник статей в честь 60-летия Ю.Б. Орлицкого (1-е изд.). New York, 2012.

Айги Г. Отмеченная зима. Париж, 1982.

Айги Г. Собрание сочинений в семи томах. М., 2009.

- Арендт Х. Вальтер Беньямин. М., 2014.
- Бадью А. Век поэтов / пер с фр. С. Фокина // Новое литературное обозрение. № 63. 2003.
- Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. М., 1993. Том 1.
- Гримберг Ф. Любовная Андреева хрестоматия. М., 2002.
- Гуревич А. Категории средневековой культуры. М. 1972.
- Друскин Я. Вѣ дение невидения // Лестница Иакова. СПб., 2004.
- Душин О. О метафоре Бега в трактатах Николая Кузанского // Verbum. СПб. 2007. № 9.
- И.И. Евлампиев. Два полюса восприятия Николая Кузанского в русской философии (С. Франк и Л. Карсавин) // Вопросы философии. 2010. №5. С. 125 – 138.
- Кузанский Н. Видение (о видении) Бога. Пер. А. Лосева // Лосев А.Ф. Самое самó: Сочинения. М., 1999.
- Кузанский Н. Сочинения. В 2 тт. / Пер. З.А. Тажуризиной, А.Ф. Лосева, В.В. Биbihина. М., 1979 – 1980.
- Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. М. 1991.
- Некрасов Вс. Стихи из журнала. М, 1989.
- Погоняйло А.Г. Мера мира и невидимый показ. Verbum, №9, СПб., 2007.
- Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1999, Т.1.
- Седакова О. О Владимире Вениаминовиче Биbihине, 2004.
<http://olgasedakova.com/Moralia/300>
- Седакова О. Путешествие волхвов. Избранное. М., 2001.
- Хармс Д. «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х тт. М., 2000 Т. 2. М., 2000.
- Хоружий С.С. Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М.: Ренессанс, 1992. С. 22.
- Шапир М.И. Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р.О. Якобсона // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.
- Шварц Е. Сочинения в четырех томах. Том 2. 2002. С. 212