

Марков А. В., Штайн О. А.
A. V. Markov, O. A. Shtayn

ЛИДИЯ ЮДИФОВНА БЕРДЯЕВА: ДУХОВНЫЙ ПРОФИЛЬ И МЫСЛЬ О КУЛЬТУРЕ

LIDIA YUDIFOVNA BERDYAEVA: SPIRITUAL PROFILE AND CULTURAL THOUGHT

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Россия, Москва); 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6. E-mail: markovius@gmail.com.

Alexander V. Markov – Doctor of Sciences in Literature, Professor, Department of Art Studies, Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow); 125993, GSP-3, Moscow, 6 Miusskaya square. E-mail: markovius@gmail.com.

Штайн Оксана Александровна – кандидат философских наук, доцент Департамента философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Россия, Екатеринбург); 620002, Екатеринбург, ул. Мира, д. 19. E-mail: shtaynshtayn@gmail.com.

Oksana A. Shtayn – PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Russia, Yekaterinburg); 620002, Yekaterinburg, 19 Mira str. E-mail: shtaynshtayn@gmail.com.

Аннотация. В статье впервые реконструируется самостоятельная философская позиция Лидии Юдифовны Бердяевой (1871–1945), жены великого русского философа. Её отношения с деятелями символизма диктовались не её идеями и характером, а масками, ролями и готовыми амплуа, а также символами, встроенными в стратегии поведения. Но постепенно Бердяева создаёт насыщенный символический мир, не сводящийся к сюжетам взаимных отношений, но формирующий аскетико-мистическое воображение. Её опыт телесности – движение от социальной маски к аскетической памяти, и своего мужа она вдохновляла особым переживанием прошлого, отсутствием ностальгии. Её стихи показывают переход от символизма к взгляду на всю жизнь как на театр в духе меланхолии барокко, многочисленные параллели между сюжетами её стихов и заметками о кино, литературе и театре в её дневниках показывают конструктивный характер её воображения. Католическую медитацию она дополняла особым экстенсивным восприятием литературы романного жанра и судеб людей, направляя и размышления Бердяева о новой соборности. Бердяева должна быть признана самостоятельным социальным мыслителем эпохи экспрессионизма и конструктивизма.

Summary. The paper reconstructs the autonomous philosophical position of Lidia Yudifovna Berdyaeva (1871–1945), the wife of the great Russian philosopher, for the first time. Her relations with the figures of Symbolism were determined not by her ideas and character, but by masks, roles and ready-made playthings, as well as by symbols embedded in behavioral strategies. But gradually Berdyaeva constructed a full-bodied symbolic world, not reduced to plots of reciprocal relations, but shaped by an ascetic-mystical imagination. Her experience of corporeality is a progression from social mask to ascetic memory, and she inspired her husband with a particular experience of the past, an unsparing absence of nostalgia. Her poems show a shift from symbolism to a view of all life as theater in the spirit of Baroque melancholy; the many parallels between the subjects of her poems and her remarks about film, literature, and theater in her diaries show the constructive quality of her imagination. She augmented her Catholic meditation with a special extensive perception of the literature of the novel genre and the destinies of people, guiding Berdyaev's reflections on the new sobornost'. Berdyaeva should be acknowledged as an original social thinker of the era of expressionism and constructivism.

Ключевые слова: Лидия Бердяева, Николай Бердяев, серебряный век, соборность, символизм, жизнестроительство, поэтический символ, философия как творчество.

Key words: Lydia Berdyaeva, Nikolai Berdyaev, Silver Age, sobornost, symbolism, life-building, poetic symbol, philosophy as creativity.

Лидия Юдифовна Бердяева (Трушева) родилась 20 августа 1871 году в Харькове [1, 5]. Свой возраст она, как и её младшая сестра Евгения, занижала на несколько лет, указывая в документах 1873 или 1874 год. В этом она сходна со своим сверстником Михаилом Алексеевичем Кузминым, отношения с которым потом оказались более чем драматичными: тот тоже, будучи 1872 года рождения, в анкетах указывал 1875 год. В таком обращении с датой рождения нужно видеть большее, чем кокетство: такое сжатие временной перспективы требовалось человеку, несколько раз менявшему образ жизни, это был один из способов избавиться от тяготящих слишком больших пластов пережитого прошлого.

Но Лидия Трушева распоряжалась своим настоящим и прошлым особенным образом, который можно назвать *апофатическим*. Она определяла не то, что она должна в жизни, а что не должна делать. Так, в 19 лет она написала письмо Льву Толстому, где просила о благословении поступать на фельдшерские курсы для служения народу – гимназия, признавалась девушка, ничего не дала ни уму, ни душе, но и после окончания гимназии два года невозможности найти себя [1, 6]. Не отсюда ли ощущение пропущенных лет, не идущих в счёт возраста? Толстой отговорил девушку-философа от практического доброделания, сообщив в ответном письме, что лучше не делать зла. Тогда христианский замысел о человеке, говорил Толстой, и совпадёт с его действительной природой, человека доброго и уменьшающего зло вокруг себя [1, 7].

Заметим, что Толстой, во многом следует представлениям стоиков о доброте человеческой природы, которую искажают страсти, выворачивает стоицизм: он говорит не о добре, которое поддерживается долгом перед другими, но о добре, которое исходит от человека, как исходит благодать, и которое уменьшает тем самым число зла не внутри социально-политических ситуаций, а в мире вообще. Стоицизм у Толстого явно дополнен *этикой долга* Канта, вполне отвечающей христианскому пониманию покаяния, в которой склонности человеческой природы в конце концов и оказываются способом утвердить разумность человека, – каковой и реализует правильную склонность как особый долг, как долг стать другим, не таким как прежде, *долг стать этическим субъектом*.

Такое выворачивание стоицизма во многом определило и поведение Лидии Трушевой, Рапп по первому мужу, Бердяевой по второму, внутри русского модернизма. Участие в революционном движении привело к вынужденной эмиграции в Париж, возвращению, аресту и расставанию с первым мужем – вечная ссылка не казалась уже ей жизнью. С Бердяевым её познакомил Сергей Булгаков, сказавший, что их объединят общие эстетические вкусы: внимание к Блоку и Андрею Белому, любовь к новейшей живописи [1, 10]. Именно здесь Лидии и предлагалось реализовывать революционность: находить её не в работе подпольных кружков, а в самой передовой форме нового искусства, подрывающего любую обыденность. За это Бердяев её полюбил, и полюбил навсегда: твёрдая мистическая вера, требовавшая ниспровержения всего привычного, вкус к необычному, который никогда не тешился просто формами, не принадлежал кружковым вкусам, но распространялся на устройство жизни, в которую надо было пустить чудесное, странное, юродивое как изнаночную сторону подлинного бытия [11]. Значительную часть жизни Бердяева помогала ничем и отверженным, и здесь она была как художница в мастерской – не как принимающий в свой круг других, не как человек круга или сообщества, но как смелая художница, готовая в мастерской благотворительности проводить часы и дни.

Союз с Бердяевым совсем не был удивительным для тогдашней разночинной современной культуры. Но из переписки и мемуаров мы видим, какие напряжения создались вокруг невольных масок Бердяевой. В письме к Зинаиде Гиппиус Бердяев почти извинялся: «Я хотел Вам когда-нибудь рассказать, насколько это возможно, о моём отношении к Лидии Юдифовне. Вы невнимательны к ней и потому не понимаете, какой нежной и прекрасной любовью я люблю её. Это единственный человек, с которым я могу жить, чувствовать себя свободным, хорошо и чисто. Но роковая проблема пола этим не решается» [1, 12]. Из этого перехода к проблеме пола видно, что Гип-

пиус казалось, что Бердяев станет обыденным, что из глашатая нового религиозного сознания превратится в мужа жены, утратив мужественную солнечность.

Позднее, в эмиграции, Бердяева отрицала поэтический талант Гиппиус, считая, что она не может до конца принадлежать вдохновению [1, 177] – для Бердяевой всецелая принадлежность высшему и есть то приключение, которое и даёт всецелое бытие каждому шагу и слову твоему. Но если взгляды Гиппиус диктовались общим представлением о священном теле новейшего завета, которое должно преодолеть обыденные формы отношений полов, то ещё сильнее мужественность как солнечность пестовалась в кругу Вячеслава Иванова, который и связал впервые мужественность и солнечность, вдохновляясь явно неоплатонизмом арабо-персидской поэзии, прежде всего Гафиза.

Лидия Бердяева, как и её муж, принимала участие в Ивановских средах, где Бердяев был неизменным председателем, и кружке Друзей Гафиза – неформальном объединении поэтов и философов, искавших экстатического переживания слова. Сама Лидия Юдифовна мыслила себя как человек утончённой тени, а не яркого света: Бердяев даже собирался подарить хозяйке дома Лидии Зиновьевой-Аннибал *чёрный ирис* в знак того, что женщины должны создавать свой круг утончённости и гибкости, а не прямоты. Вероятно, на Башне все ждали от Бердяева утверждения солнечного, волевого начала, ждали, что он с его огненной шевелюрой и неподражаемым блеском в глазах и станет новым Гафизом. Лидию Юдифовну Иванов воспринимал как человека лунного света, говоря словами Розанова, как ночную сирену, томление ночи, сладостную беззвёздную пустыню, в которой гаснут звуки – этой образности полно стихотворение Иванова «Из далей далёких» [1, 14] – в лунном пейзаже глохнет волна времени, символ-жест становится символом-знаком [6].

Сама Лидия Юдифовна могла видеть в охлаждении отношения Иванова к ней вину Кузмина. Сам Кузмин признавал в дневнике: «Вначале стесняла тайно Бердяева, потом начала стеснять даже совсем и слишком явно» [1, 13]. Если переводить эти образы комедии дель арте на более привычный язык, то Кузмин хотел, чтобы Бердяев был образцом страсти. Но Бердяев всячески оглядывался на супругу, которая осуждала многие формы страсти, которая в разговоре могла назвать их чёрными цветами, как бы хоронящими человека заживо, пьяня ложными идеями и при этом ставя на нём печать отверженности, противоположную *печати чистого вдохновения*.

Если Иванов и Кузмин мыслили решение проблемы пола празднично, как апофеоз аллегорий, которые ведут к утверждению нового энтузиазма, то Бердяева видела кризисы, которые разрешаются не столько с помощью аллегорий, сколько с помощью амбивалентных символов. Самой духовной работой надо изменить смысл символа, превратить чёрный цветок в белый. Чёрный цветок страсти, чёрная роза страсти [1, 14] требуют духовного освобождения, чтобы расцвести белыми цветами. Здесь видны и уроки Толстого с его христианизацией стоицизма как реализации доброй склонности, и уроки Бердяева, который тогда стал говорить о безосновной свободе. Ведь свобода снимает противоречие замысла и реализации, данности и заданности, преодолевает эту и другие кантовские антиномии и оказывается просто выходом из страсти, начального несвободного состояния, в свободное состояние, в котором любая добрая склонность реализуется в своих свободных, трепетных и потому совершенных формах. Для Бердяева бытие и есть расцвет безосновной свободы, белые цветы правильного трепета [9].

Бердяев явно иначе понимал отношение женского и мужского, чем Иванов или Кузмин. В своей академической заметке об Ивановских Средах он писал так: «Она [Зиновьева-Аннибал] не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало всё наше общение, все наши разговоры. Л. Д. Зиновьева-Аннибал была совсем иной натурой, чем Вяч. Иванов, более дионисической, бурной, порывистой, революционной по темпераменту, стихийной, вечно толкающей вперёд и ввысь. Такая женская стихия в соединении с утончённым академизмом Вяч. Иванова, слишком многое принимающего и совмещающего в себе, с трудом уловимого в своей единственной и последней вере, образовывала талантливую, поэтически претворённую атмосферу общения, никого и ничего из себя не извергавшую и не отталкивавшую» [2, 320–321]. Зиновьева-Аннибал явно не хотела быть просто даровитой, и её

революционность была не только в темпераменте, а в постоянном формальном поиске, в том числе форм эстетизированной повседневности.

Бердяев же как раз видит революционность вообще как революционность своей жены, как её прежний революционный опыт, как особую решительность, как готовность сделать какой-то шаг, который он сам сделать не может. Сам Иванов, бесспорно, выстраивал себя не менее дионисическим, чем его жена, вдохновение от неё он воспринимал как вдохновение служительницы Диониса, но себя считал пророком Диониса, а не одним из служителей. Для него действительно, дионисийский культ был женским, культом менад и амазонок, но его готовность принимать (например, внимательно выслушивать всех собеседников) следовала не из особенностей культа, а из амплуа пророка, возвышенного интеллектуала-эксперта. Мы видим, что Бердяев во многом проецирует на жизнь Башни свои представления о революционности: не как о пророческой реорганизации общества, но как готовности оказаться рядом с бездной, найти и бездну страсти, и бездну милосердия прямо рядом.

Характерно, как по-разному Иванов и Бердяев прочитывали в своих работах Достоевского: Иванов видел в его романах трагические структуры, ведущие к неизменному катарсису, тогда как Бердяев – ту порывистость и анархичность, которая может разрешиться только в реальной истории русской революции и судеб мира [8]. Здесь опять же мы видим некоторое влияние Лидии Юдифовны, для которой не аллегоризм жанров, но тончайший символизм состояний, выламывающийся из любых жанровых ожиданий, определял современную культуру. Извне это могло восприниматься как домашность, как в несколько ироничных и доброжелательных мемуарах Евгении Герцык о московском периоде жизни Бердяева: «Красивая, ленивая в движениях Лидия Юдифовна в помятых бархатах величаво встречала гостей» [5, 155]. Понятно, что такая величавость требует вовсе не патетичности, а нюансированной душевной работы, того продолжения своего тела в добродушном внимании, которое выглядит лениво, хотя на самом деле оно просто внимательно.

Католическое обращение в 1918 году обязано тяжёлой болезни Лидии Юдифовны [1, 16]: в книге святой Терезы Авильской она нашла образец особого мужества, направленного не на обстоятельство, а на саму жизнь. Тереза, начинавшая с чтения рыцарских романов, была реформатором испанского и вообще католического женского монашества. Образы мужества, усвоенные из литературы, она превратила в образы интроспекции и одновременно распространения норм высказывания о внутренней жизни. Движение по «внутреннему замку» к «сокровенной комнате» в её аскетике было движением ко всё более непостижимой глубине внутренней жизни, но одновременно актом публикации этой непостижимости. Любая женщина, читательница сочинений Терезы, могла связать пережитое ей с теми напряжёнными эмоциональными высказываниями, которые создавала Тереза.

Если исходить из достижений французской социологии литературы, особое внимание уделявшей женскому чтению и его роли в становлении психологизма в романе, в частности, трудов Паскаль Казанова [7] и Роже Шартье [10], можно сказать, Тереза была первой писательницей для женщин, предшественницей многочисленных романисток: ведь в отличие от литературы мужчин, в которой главенствуют сюжеты, показывающие женщину извне, как соблазн или как странность внутри мужских приключений, встречную странницу-номадку бытия, в литературе женщин различные проявления характера сразу же создают «комнаты» такого замка. В женском романе мы узнаём не то, как бывает любопытство или чрезмерная влюбчивость наказана; но то, как таковые качества создают свои области толков и переживаний, не оставляющих женщину и после переходных состояний, после бессонной ночи или после более любого бедствия потрясающего волнения.

Характер, черты любознательности или строгости оказываются характером наведения порядка в какой-то внутренней комнате, в которой приходится оставаться, потому что за одними внешними испытаниями могут прийти другие, ещё более невыносимые. Тереза, публикуя пережитое в каждой комнате внутренней жизни, помогает речи о внутренних переживаниях каждой женщины быть уместной, найти себе место. «Сердце не находит себе места», – говорят о волнениях, тогда как у Терезы, как и позднее в женских романах, сердце находит себе место. Только проект

Терезы подразумевает героическую гибель, со-распятие, тогда как женский роман – счастье, т. е. не трагический катарсис, а комический исход. Особенность Лидии Бердяевой была в том, что она, переживая всю свою жизнь после революции как трагический катарсис, вполне могла обращать внимание и на некоторый комизм жизни. Как показывает её дневник, она всячески подбадривала мужа, который часто оказывался в сложных ситуациях разрыва с бывшими знакомыми, непонимания, недоразумений.

В частности, Лидия Юдифовна постоянно говорит, как Николай Александрович сетовал на недостатки переводчиков, авторизовавших переводы у него: в переводах напряжение мысли передать трудно, устоявшаяся условная терминология французской традиции не соответствует характеру его мысли. Тем самым Бердяев вполне стал мыслить свою философскую работу не столько как опубликование сокровенных мыслей, сколько как *прохождение по своему внутреннему замку интуиций*, которые ещё не имеют готовых слов, но могут быть восприняты после различных психологических поворотов текста, соответствующих психологическим поворотам сюжета сложного романа.

Катартическое понимание действительности в соединении с поиском новой соборности как свободы есть уже в дореволюционных стихах Бердяевой. Так, в журнале «Русская мысль» в 1915 году с подачи Бердяева вышли три стихотворения под псевдонимом *Лидия Литта*. В них мы видим общую образность русского символизма не только Блока, но и таких авторов, как Зинаида Гиппиус, Юргис Балтрушайтис, всех тех из русских символистов, кого можно отнести к северному или сдержанному модерну, несмотря на все экзотические интонации этих стихов. Такой северный колорит – это сдержанность редкого солнца, яркой внутренней жизни, требующей уюта, но не растраты себя на сюжетные чрезмерности и *эмоциональные декорации*.

Общий сюжет этих стихов – противопоставление индивидуалистической любви к земле и солнцу и соборного переживания природных явлений, которые оказываются общими для всех людей. Индивидуализм оказывается экзотическим, но при этом постоянно ставящим себя под сомнение, спотыкающимся о собственную речь и собственные вопросы, тогда как соборность заклинает, завораживает и в конце концов распространяет своё влияние на множество людей. Бердяев называл это принадлежностью к церкви Духа, которое и приблизило его жену к святости в последние годы [3, 156].

Работа стихов Бердяевой хорошо может быть рассмотрена на двух примерах. Первый пример – экспрессионистическое стихотворение «Лето в Париже»:

Шестиэтажный дом...
В раскрытых окнах
Плечи, руки, лица
Над улицей повисли,
Дом веселится.
Шарманка воеет у ворот,
В четвёртом стонет Тино Росси,
В третьем вальс Шопена
Кружится с джаз-бандом...
Визжит певица –
Дом веселится!
И лишь один там, на шестом,
От наглой музыки,
От пошлости людской изнемогает...
Вдруг... окно он распахнул.
Взмахнула крыльями душа,
А тело шлепнуло[сь] о мостовую...
Март, 38 [1, 211].

Мотивы этого стихотворения уже не напоминают о сдержанной декоративности северного модерна, напротив, в этом стихотворении сломанные судьбы стали предметом особого переживания. Стихотворение вполне воспроизводит схему «внутреннего замка» святой Терезы: только в самой потайной комнате мы можем достичь настоящей окрылённости, не оспариваемой необходимыми испытаниями. В стихотворении Лидии Бердяевой испытания натурализуются как музыкальные соблазны, кружение пластинок, головокружение и висающие над городом звуки сливаются в единый образ большого суетливого города, способного только вызывать визг, вроде визга иглы на потертой пластинке или скрипа пружины граммофона. Техническое, механический морок и служит описанию аффектов современных людей, вполне по законам экспрессионизма. И поэтому вместо духовного совершенствования происходит срыв, самоубийство, полёт к дьяволу, а не Господу. Чистое вдохновение в этом мире не поднимает человека, испорченного всеми этими звуками и следами граммофонных дорожек, но, напротив, оставляет его в этой запутанности. Он изнемогает, сам себе становится тюрьмой. Если святая Тереза требует посмотреть на внутренние трудности как на сюжет, то современный человек в шуме цивилизации разучился выстраивать сюжеты вроде спасительных сюжетов Терезы.

Параллелью к этому стихотворению можно считать наблюдения над советским фильмом «Гроза» 1934 года Владимира Петрова [1, 33]. В этом фильме она увидела одновременно карикатуру и свидетельство: и карикатуру на русскую жизнь вообще, малоприятную для русского человека, и свидетельство того, что гражданская война не исправила нравы, а, напротив, сделала людей ещё менее приветливыми. То есть люди разучились проследивать сюжеты своей жизни, сюжеты стали слишком грубыми, но именно поэтому люди не воспаряют ввысь, но остаются запёртыми в неприветливости. Они не могут посмотреть на собственную неприветливость как на комический сюжет, но не могут пережить и трагический катарсис.

Другой пример: Бердяева воспринимает снегопад в Париже как иллюзию: «Зима, русская зима! За окнами деревья в пушистом снегу. В соседнем с нами саду дети лепят бабу, бросают снеговые шарики... И всё это кажется мне лишь декорацией к какой-то пьесе из русской жизни... Франции это не идёт, как не идёт русский кафтан испанцу или турку» [1, 78]. Получается, что русская жизнь и есть настоящий, правильно сыгранный и правильно пережитый спектакль с необходимым комизмом и необходимой весёлостью. Здесь же вместо комизма перед нами просто усвоение навыков адаптации, восприятие характерных практик, которое не может стать спектаклем, но поэтому не может и вызвать настоящего доверия.

Здесь Бердяева продолжает завет Толстого, что подлинная жизнь – это не реакция на происходящее, но развитие *большого доверия жизни*, которого хватает и на множество зимних веселий долгой русской зимой. Даже если русская зима только воспоминание, то как раз умение отличить декорации от живого переживания делает это воспоминание локализованным, предметом медитации и в конце концов предметом трагического переживания необратимости исторического времени. Эта необратимость времени как постоянно угашающего дух движения, которая преодолевается только постоянной трансгрессией мистического чувства, которое и за «миром объектов» [4] как миром неподвижных декораций и реквизита вскрывает свой собственный исток духовного оживления, как бы выворачивает временную перспективу – магистральная тема поздней философии Бердяева.

Но такой же образ даже природного лунного мира как реквизита есть в стихах Лидии Бердяевой:

Каприччио № 2

Из серебряно-хрустальной
лейки
Льется лунная вода...
Под деревьями,
На кружевной скамейке

Девушки из голубого льда.
Затрубили в трубы медные
лягушки
У стеклянного пруда...
Знаешь ли? Земля – весёлая
игрушка.
Землю можно повернуть
туда-сюда.
Месяц – ломтик апельсина
Над осинкой.
Гулко квакают лягушки
Где-то в тине.
Сонный ветер лес ласкает,
Веет паутиной.
Бледный вечер умирает
Над долиной [1, 227].

Ритм Андрея Белого здесь вполне передаёт главную идею позднего Бердяева: постоянное умирание сопровождает человека. Смертность человека и смертность мироздания не коррелирующие состояния, а испытание экзистенциальной глубины человека; мир объектов как бы для того и создан, чтобы испытывать экзистенциальную глубину человека. В любом случае такое постоянное самоуглубление Лидии Бердяевой явно обогащало мысль Бердяева, усиливая если не качество этой мысли, то её настрой. Лидию Бердяеву вполне можно признать самостоятельным поэтом-мыслителем, устанавливающим особые причинности и показывающим тупики индивидуализма как злоупотребления причинами вещей.

Только обновлённая соборность как совместное переживание сюжетов спасения и может освободить человека от вторичности, сна, постоянных следов и шумов. Интроспекция вовсе не противоречит соборности, но, напротив, просто учит лучше воспринимать доступные всем сюжеты спасения, с переходом от отдельных индивидуальных переживаний поверхности вещей к приятию себя как человека, способного породить любые поверхности вещей и любые их настоящие обличья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяева, Л. Ю. Профессия: жена философа / Л. Ю. Бердяева – М.: Молодая гвардия, 2002. – 262 с.
2. Бердяев, Н. А. Ивановские среды / Н. А. Бердяев // Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. – Париж: Athenaeum, 1990. – С. 319-323.
3. Бердяев, Н. А. Самопознание. (Опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – Париж: ИМКА-Пресс, 1983. – 412 с.
4. Бердяев, Н. А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Н. А. Бердяев. – Париж: ИМКА-Пресс, 1934. – 191 с.
5. Герцык, Е. Воспоминания / Е. Герцык. – М.: Московский рабочий, 1996. – 448 с.
6. Ерошенко, А. А. Сатурн как знак: ренессансная космология между интеллектуальной историей и теорией / А. А. Ерошенко, А. А. Кочевковский // Шаги/Steps. – 2021. – Т. 7. – № 4. – С. 281-299.
7. Казанова, П. Мировая республика литературы / Паскаль Казанова; [пер. с фр. М. Кожевникова, М. Летарова-Гистер]. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 416 с.
8. Магарил-Ильяева, Т. Г. Богословие Достоевского в понимании Бердяева / Т. Г. Магарил-Ильяева // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2020. – № 3 (11). – С. 117-139.
9. Марков, А. В. Бердяев как Бунин / А. В. Марков // Новый мир. – 2020. – № 12. – С. 155-157.
10. Шартье, Р. Письменная культура и общество. XIV-XVIII вв. / Роже Шартье, пер. с фр. – М.: Новое издательство, 2006. – 272 с.
11. Штайн, О. А. По ту сторону лицевой и изнаночной / О. А. Штайн // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – Т. 12. – № 3. – С. 254-259.