

*А. Л. Вольский\**

## МЕЖДУ ПРИРОДОЙ И КУЛЬТУРОЙ: О МОДЕРНИСТСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГЕНИАЛЬНОСТИ

Модернизм задумывался как проект радикального обновления жизни и построения Царствия Божия на земле посредством примирения антиномий между плотью и духом, человеком и обществом. Трагический опыт Французской революции показал, что переустройство мира следует начать с образования и воспитания нового человека. Поэтому модернизм создает целый ряд проектов, призванных воплотить его антропологический идеал: гуманность (Гердер), сверхчеловек (Ницше), самость (Юнг), присутствие (Хайдеггер) и др. Все эти проекты можно рассматривать как вариации центрального антропологического мифу модернизма — мифу о гении. В статье рассматривается один из центральных концептов антропологии и эстетики модернизма — гений. Эта оппозиция раскрывается в статье на материале ключевых литературных и философских текстов немецкого модернизма.

**Ключевые слова:** модернизм, антропология, миф, гений, эстетика

*Volskiy A. L.*

*BETWEEN NATURE AND CULTURE: ON THE MODERNIST CONCEPT OF GENIUS*

Modernism was conceived as a project to radically renew life and build the Kingdom of God on earth by reconciling the antinomies between flesh and spirit, man and society. The tragic experience of the French Revolution showed that the reorganization of the world should begin with the education and upbringing of a new man. Therefore, modernism creates a number of projects designed to embody its anthropological ideal: Humanität (Herder), *Übermensch* (Nietzsche), *Selbst* (Jung), *Dasein* (Heidegger) etc. The article deals with one of the central concepts of anthropology and aesthetics of modernism — genius. The semantic structure of the concept of genius is formed by the fundamental opposition of nature and culture. This opposition is revealed in the article based on the key poetic and philosophical text texts of German modernism.

**Keywords:** modernism, anthropology, myth, genius, aesthetics

---

\* Вольский Алексей Львович, доктор филол. наук, доцент, РГПУ им. А. И. Герцена; volskij@mail.ru

## ГЕНИЙ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ МОДЕРНИЗМА

Модернизм задумывался и осуществлялся как проект революционного преобразования мира, который, по мысли Фр. Шлегеля, должен завершиться построением Царствия Божия на земле [15, с. 301]. Достижение поставленной цели предполагало обновление всех сторон жизни посредством примирения антиномий, разделявших дух и плоть, человека и общество, природу и культуру.

Но социальный проект модернизма неотделим от его антропологического проекта, т. к. творцом нового мира мог стать только новый человек [3, с. 74]. Трагический опыт Французской революции показал, что без изменения человеческой природы построить новое общество невозможно, вновь подтвердив евангельскую истину о том, что «не вливают вина молодого в мехи ветхие» (Мф. 9:17). Вот почему политической революции во Франции немцы противопоставили концепцию духовного обновления личности, в которой социальное обновление общества было бы антиципировано\*.

На протяжении более чем двухсотлетней истории модернистской культуры в Германии предлагались разнообразные модели, призванные воплотить ее антропологический идеал: гуманность (Гердер), трансцендентальный субъект (Кант), прекрасная душа (Шиллер), сверхчеловек (Ницше), коммунист (Маркс), самость (Юнг), присутствие (Хайдеггер) и т. д. Несмотря на все различия эти модели объединяет одна общая идея — идея синтеза: субъекта и объекта, плоти и духа, человека и мира, природы и культуры, сознательного и бессознательного, сущности и существования.

Однако ни одна из них не стала столь универсальной, ни одна не приобрела столь яркой культурно-мифологической ауры, как идея гениальности. Поэтому вышеназванные философские конструкты можно рассматривать как вариации главного антропологического мифа модернизма — мифа о гении [29; 30].

Этот миф возник в античности, эволюционировал в эпоху Ренессанса и Нового времени, став в модернизме смысловым центром его антропологических концепций\*\*.

В гениальности видят высшее проявление человеческой природы. Приветствуя Гете, Наполеон восклицает: *Vous êtes un homme!*\*\*\*, подчеркивая, что

---

\* Новалис писал: «Революции доказывают, что нация, наоборот, лишена настоящей энергии. Болезненность и слабость тоже могут давать энергию — ее первоначальный эффект сильнее, чем у настоящей, но, к сожалению, приводит к еще большей слабости» [13, с. 138].

\*\* Идея гениальности возникла в древности и имеет мифологически-религиозное происхождение. Слово гений восходит к латинскому глаголу «*gignere*» (рождать, зачинать, производить), от которого образованы существительные *genius* и *ingenium*. Первое слово первоначально обозначало духа-хранителя, второе — созидательную способность человека. В архаической религии гений — мифологическое олицетворение (мужской) витальности, в античности — полубожественное существо, сопровождающее человека с рождения до смерти и одновременно его идеальное Я. Гения может иметь не только у человек, но и место, сообщество, войско. Как дух-хранитель гений аналогичен античному демону. Наиболее известный пример — демон Сократа, который хранит его от опрометчивых поступков.

\*\*\* Поль Валери в речи к столетнему юбилею со дня смерти Гете (1932), интерпретируя Наполеона, говорит: «Человек как таковой, мера всех вещей, оригинальная сущность, в сравнении с которой все остальные лишь черновики» [17, с. 144].

перед ним не просто великий писатель, а человек в его сущности. Ф. Шиллер пишет, что гениальный поэт есть высшее воплощение идеи человечности, т. к. в нем примирены противоречия бытия. Шиллер называет его «единственным истинным человеком», который в обществе, построенном на принципах отчуждения, преодолевает таковое в своем творчестве и своей личности [19, с. 12–13]. А. В. Шлегель рассматривает гениальность как «глубочайшее соединение бессознательной и самосознательной деятельности в человеческом духе, инстинкта и намерения, свободы и необходимости». Вот почему, — говорит Шлегель, — гений преодолевает «изначальную раздвоенность» (*ursprüngliche Entzweiung*) человеческой природы и предстает «как нечто сверхчеловеческое, как божественная сила, возвещающая истинные откровения» [28, с. 243].

Модернизм, отталкиваясь от принципов рационалистической культуры, конструирует идеальную модель человека — новый антропологический миф. Этот миф, разумеется, не является непротиворечивым. Однако внутри этого мифа можно выделить центральную оппозицию, которая образуют, так сказать, его концептуальный фундамент — оппозицию природы и культуры.

## ПРИРОДА VS. КУЛЬТУРА

Утверждению культа гениальности в модернизме совсем не противоречит тот факт, что поэтика классицизма тоже признавала ее в качестве конститутивного элемента творческого процесса. «Поэтическое искусство» Н. Буало открывается следующей стихотворной сентенцией:

Есть сочинители — их много среди нас, —  
Что тешатся мечтой взобраться на Парнас;  
Но, знайте, лишь тому, кто призван быть поэтом,  
Чей гений озарен незримым горним светом,  
Покорствует Пегас и внемлет Аполлон:  
Ему дано взойти на неприступный склон [1, с. 35].

Мотивы поэтического призвания и озарения «горним светом» не чужды классицисту Буало. Правда, появившись в начале книги, они потом теряются в густом лесу правил и предписаний, в которые Буало заключает поэтическое искусство. Но дело не в этом, а в том, как понимается в классицизме гениальность. Э. Кассирер цитирует строфу из стихотворения «Гимн к разуму» поэта Мари-Жозефа де Шенье, которое написано через столетие после книги Буало:

Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique.  
Talent? raison produite avec éclat.  
Esprit? raison qui finement s'exprime.  
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat,  
Et le génie est la raison sublime [10, с. 310].

Несмотря на то, что в эстетике конца XVIII века уже начинают утверждаться романтические идеи, Шенье принадлежит еще классической традиции. Перечисляя основные человеческие добродетели — доблесть, талант, остроу-

мие, вкус, гений, он толкует их как явления одной сущности — разума. Если доблесть — это явление практического разума, то гениальность — явление возвышенного разума (*la raison sublime*).

Понимание гениальности в модернизме иное. Его источником выступает природа [9, с. 276–286]. В «Критике способности суждений» Кант пишет, что «гений есть природа, которая дает искусству правила» [24, с. 181]. Такая трансформация стал возможной в контексте нового понимания природы, которое подготовлено идеями Ж.-Ж. Руссо, новым прочтением философии Спинозы, естественно-научными штудиями Гете и романтической натурфилософией и в целом может называться мистическим пантеизмом. Мистический пантеизм видит в природе не систему явлений (*natura naturata*), а «мировую душу», величественный и загадочный организм, динамически становящийся и обладающий творческими потенциями — *natura naturans*. Конфликт прежнего и нового взгляда на природу представлен в балладе И. В. Гете «Лесной царь»: там, где рационалист не видит ничего кроме природных явлений, мистику открывается целый мир таинственных духов. Мистическое единство человека и природы, диалог между ними, интеграция человека в мировое природное целое — Универсум становится важнейшим мотивом модернистской теории гениальности [23].

О гениальности как о природном даре впервые заговорили в английской эстетике. В знаменитом эссе Дж. Аддисона «Гений» (1712) утверждается, что поэт — это не искусный мастер или ученый муж, каким его хотела видеть поэтика классицизма, а «природный гений» (*natural genius*). Олицетворением природного гения в Англии становится Шекспир, естественную гениальность которого англичане противопоставляют «искусственности» французских поэтов. Культ Шекспира проникает в европейские страны, прежде всего в Германию, инициировав, как показал Ф. Гундольф, генезис всей культуры немецкого модернизма [8]. И. В. Гете в статье «Ко дню Шекспира» говорит, что персонажи шекспировских драм подсказаны Шекспиру самой природой — «А я восклицаю: природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» [5, с. 263].

Понимание поэта как дитя природы быстро становится общим воззрением. В гимне «Как в праздник...» Гёльдерлин говорит о «вездесущей, могущественной, божественно-прекрасной природе», воспитательнице поэтов. Такое воспитание не требует кропотливого труда, оно совершается «чудесно», «в легком объятии»:

So stehn sie (поэты — А.В.) unter günstiger Witterung,  
Sie die kein Meister allein, die wunderbar  
Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfange  
Die mächtige, die göttlichschöne Natur [22, S.56].

Так возникает миф органически живущего и бессознательно творящего художника-мистика, который приходит на смену представлению о поэте как ученом (*poeta doctus*), преобладавшему в эпоху барокко и раннего Просвещения.

Органическую модель гения мы встречаем у И. Г. Гердера. Гений сравнивается с растением, которое развивается по законам природы. Описывая

процесс его эволюции, Гердер использует вегетативную метафору: почка, зерно, цветение, развитие, плод ит.д. Органическое для Гердера — бессознательное, которое предшествует сознательному процессу. Основное понятие его философии — исток (Ursprung). «Как дерево из корня, так развитие и расцвет искусства могут быть выведены из истока», «Сила происхождения — мать всех земных форм» [29, с. 136].

Фр. Шлегель изображает в романе «Люцинда» жизнь художников — Юлия и Люцинды, живущих естественной жизнью любви и творчества и внешне бездеятельной жизни, которая противопоставлена культу буржуазной пользы. «Только в спокойствии и умиротворенности, в священной тишине подлинной пассивности (курсив наш — А.В.), — пишет Фр. Шлегель, — можно вспоминать обо всем своем Я и предаться созерцанию мира и жизни». Высшая и наиболее «законченная жизнь» может быть, согласно Фр. Шлегелю, «только чистым произрастанием» [4].

Созерцательным героем является и поэт Генрих фон Офтердинген из романа Новалиса. Его путешествие к голубому цветку представляет собой вереницу опытов, по сути, пассивного восприятия: он видит сны, слушает сказки, читает волшебную книгу о себе самом. Он — гений слушания, а не говорения, мистик, а не проповедник. Во второй части романа, вовлекаясь в круговорот событий мировой истории, Генрих и вовсе утрачивает тождество с самим собой, превращаясь в различные предметы и явления и мистически сливаясь со всем мирозданием.

Стихией бессознательного творчества является фантазия, которая способна создавать образы предметов, отсутствующих в актуальном опыте восприятия [20, с. 290]. С утверждением модернистской эстетики актуальной становится дискуссия о фантастическом и роли фантазии в искусстве, которая приобретает наиболее острую форму в известной полемике между немецким эпигоном французского классицизма И. Готшедом и швейцарскими филологами — И. Бодмером и И. Брейтингером, которые, ратуя за расширение границ искусства, оправдывают введение фантастических образов в поэзию. С точки зрения платоника Бодмера, истинной реальностью обладает мир первообразов, который проникает в душу художника посредством воображения. Воображение является для него способностью к сверхвидению, созерцанию невидимого мира. Продукт творческой фантазии — художественный образ — есть, по Бодмеру, результат «толчка», посредством которого высшее начало вторгается в душу поэта. Ясным и сверхясным для него может быть только незримое [12, с. 191–300].

Если гениальность — дар, получаемый от природы, а не от общества, то его обладатель может претендовать на исключительное место в социальной иерархии. Убеждение в этом становится основой нового самосознания т. н. «свободных» писателей, которые готовы служить не власти имущим, а только природному таланту. Первым свободным писателем Германии, совершившим попытку жить плодами своего литературного труда, был Г. Э. Лессинг, заявивший о своем жизненном кредо в «Оде к меценату» [11], а первым литературным произведением, проблематизирующим конфликт творческой свободы и социальной несвободы, стала драма И. В. Гете «Торквато Тассо». Несмотря

на то, что ее действие происходит в XVI столетии, Гете наделяет главного героя самосознанием модернистского художника, отвергающего роль придворного поэта. Не будучи аристократом крови, он мнит себя аристократом духа, избранником судьбы. Враждебность министра Антонио он объясняет завистью к его таланту. Аргументация Тассо основана на противопоставлении природного дара разного рода заслугам:

Подобным людям свойственно прощать  
Богатство, честь; им хорошо известно,  
Что можно волей этого достичь,  
Упорством и благоволеньем счастья.  
Но что одна природа нам дает,  
Что недоступно никаким усильям,  
Чего не может золото добыть,  
Ни меч, ни разум, ни настойчивость, —  
Вот это не простит он никогда [7, с. 279]\*.

Будучи даром самой природы, гениальность является надежной защитой от всех превратностей судьбы. С этой мысли начинается гимн И. В. Гете «Песнь странника в бурю» [6, с. 78]. В одной из самых известных од Гёльдерлин говорит, что мужество поэта обусловлено не его силой и способностью к сопротивлению, а чувством всеединства со всем живым и служением судьбе:

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen,  
Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich?  
Drum, so wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben, und fürchte nichts! [22, с. 67–69]

По той же причине самой страшной карой для гения являются не житейские невзгоды, а утрата таланта и творческое бесплодие, которые переживаются как проклятие богов. Этот мотив звучит и у Гете, и у Шиллера, но наиболее трагически и лейтмотивно опять-таки у Гёльдерлина — в заключительной строфе уже упомянутого гимна «Как в праздник...», в качестве главной темы в трагедии «Смерть Эмпедокла», но с особой выразительностью в знаменитой оде «Половина жизни», где утрата блаженства и утрата поэтического дара предстают как события одного порядка.

В то же время односторонне отождествлять гения с безвольным медиумом природного вдохновения в традиции Платона было бы неверно: другая сторона творчества — сознательная — также составляет важнейший аспект теории гениальности. Тезис о сознательной стороне гениального творчества следует из саморефлексии современной поэзии, которая хочет быть не только творчеством, но и сознавать себя творящей. Фр. Шлегель в 116 атенейском фрагменте заявляет, что романтическая поэзия должна быть синтезом творчества и философии, философская поэзия, поэтическая философия, трансцендентальная поэзия, критическая поэзия.

---

\* Примерно в таких же выражениях полвека спустя Г. Гейне будет говорить о гении Лессинга, сознательно или бессознательно проводя параллель между ним и гетевским Тассо.

Кант рассматривает гения как синтез продуктивной силы воображения и рассудка [24, с. 200]. Действующее бессознательно воображение творит художественные образы, рассудок их упорядочивает. Более того, Кант полагает, что в случае, если творческая фантазия вступит в противоречие с рассудком, предпочтение следует отдать рассудку, ибо именно рассудок является связующим звеном, связывающим человека и общество [24, с. 202]. Противоречие между фантазией и рассудком не раз становилось предметом художественного изображения. Литература как раннего модерна, так и последующих его периодов нередко обращалась к теме безумного творца — достаточно вспомнить драму Гете «Торквато Тассо», сказку Гофмана «Песочный человек» или рассказ Бюхнера «Ленц». После «Бури и натиска», само название которого возможно интерпретировать как метафору бессознательного творчества, романтизм и идеализм, не отрицая важнейшей роли творческой фантазии, постоянно подчеркивают рациональную сторону творческого процесса. Однако такую вторичную рационализацию не следует смешивать с предшествующим наивным просветительским рационализмом.

Интеллектуализм согласно теоретикам раннего модернизма (Ф. Шиллеру, Ф. Шлегелю, Ф. Гёльдерлину) является типологическим отличием современной поэзии от древней. В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии», который открывает философское-историческое изучение литературы в Германии Ф. Шиллер пишет:

Противоположностью наивного восприятия является рефлектирующий рассудок, и сентиментальное настроение есть результат стремления восстановить, по содержанию, наивное восприятие и при условии рефлексии. Это могло бы произойти посредством осуществленного идеала, в котором искусство вновь встречается с природой. Если проследить все три понятия по категориям, то мы найдем природу и соответствующее ей наивное настроение всегда в первой категории, искусство — как отрицание природы свободно действующим рассудком — во второй, и, наконец, идеал, в котором завершённое искусство возвращается к природе — в третьей [14, с. 406].

Ф. Шлегель в трактате «Об изучении греческой поэзии» говорит, что рассудок является ведущим принципом современной поэзии, которая имеет в отличие от древней искусственное происхождение. Господством рассудка Шлегель объясняет подражательность современной поэзии и присущую ей тенденцию к смешению жанров. Однако самым ее главным признаком является философичность, особенно проявляющаяся в драме. В отличие от эстетической трагедии древних, основанной на свободной игре без определённой цели, современная трагедия всегда интеллектуально нагружена. Выразителем ее философского духа является Шекспир, который в философской трагедии «Гамлет» изображает непримиримую дисгармонию мира, противоречие мыслящей и действующей природы человека [16].

Фр. Гёльдерлин в своем философском письме к У. Бёлендорфу провозглашает «юноновскую трезвость», т. е. рассудочность и рассудительность основой гесперической, т. е. европейской поэзии, а «небесный огонь», т. е. божественный энтузиазм — греческой.

Развивая идеи брата, А. В. Шлегель полагает, что природное начало в творчестве должно быть уравновешено духовным. Поэтому понятию гений

он предпочитает понятие художник (Künstler). В творческом процессе он постоянно подчеркивает роль рефлексии как необходимого элемента творческого процесса. В этом контексте показательна та новая оценка, которую А. Шлегель дает творчеству Шекспира. Если для классицистов Шекспир был просто «милым варваром» (Вольтер), а для штурмеров — природным гением, то для А. Шлегеля Шекспир становится «глубокомысленным художником», создателем философской драмы (Gedankenspiel) и философской трагедии (Gedankentrauerspiel) модернизма. В анализе Шекспира Шлегель усматривает изощренность художественной мысли, интеллектуальность образов и продуманную точность поэтического языка [2, с. 30–33].

Вслед за А. Шлегелем, Гегель в «Лекциях по эстетике» выдвигает в центр проблемы художественного творчества познание, а также техническую сторону создания произведения искусства — умение и мастерство. Истинный художник, по Гегелю, проникая в сущность изображаемого предмета, становится инстанцией, через которую он раскрывается сам [26; 27, с. 74; 21, с. 46]. Мнение о том, что художнику для творчества достаточно обладать одной только фантазией Гегель считает пошлым заблуждением:

Es ist...eine Abgeschmackheit, zu meinen, die Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut [21, с. 365].

По Гегелю, гений должен обладать знанием жизни и приобрести опыт, прожить и прочувствовать глубину разнообразных ситуаций, чтобы создать произведение искусства. И если гениальность рождается в юности, то создание совершенных произведений искусства — дело зрелого возраста.

Гегель перечисляет качества, необходимые для создания идеального произведения искусства: чуткость и восприимчивость, пронизательность и рассудительность, глубина души, аналитические способности, жизненный опыт. Гегель переосмысляет центральные категории креативной эстетики — фантазию, гениальность, вдохновение.

Фантазия деятельна, но действует она не слепо. В понятие фантазии Гегель включает способность к восприятию действительности как внешней, так и внутренней. Фантазия нуждается в развитии памяти, ассоциативного мышление, широкой эрудиции, проникновении в внутренний мир. Вместе с тем деятельность фантазии предполагает мышление, осмысление всего пережитого, увиденного. Фантазия не просто субъективно воспринимает действительность, но выражает ее объективную, разумную сущность. Но в отличие от философии искусство выражает ее не в абстрактных понятиях, а конкретных образах.

Характерной особенностью гегелевской интерпретации идеи гениальности является противопоставление гениальности и таланта. Под гениальностью он понимает общую способность к творчеству, под талантом — владение определенным видом искусства. С одной стороны, талант без гениальности никогда не сможет подняться выше ремесла. С другой стороны, гениальность, которая не умеет ввести в рамки определенного искусства, без таланта рискует оказаться бессмыслицей [21, с. 366–370].



В своих дневниках Ф. Грильпарцер отмечает, что претензия на гениальность свойственна прежде всего бездарностям и если «талант без гениальности еще имеет хоть какую-то ценность, то гениальность без таланта равноценно намерению без деяния, желанию, которое не может быть реализовано [29, с. 54].

Ярким примером оппозиции гениальности и таланта является его новелла «Бедный музыкант», где автор рисует образ гениального, но безумного скрипача, который не умеет играть на скрипке. Исполняемая им музыка представляет собой лишенный какого бы то ни было ритма звуковой сумбур, в котором невозможно различить ни одной ноты [18, с. 50–51].

Антиномия природы и культуры красной нитью проходит через всю историю модернизма, а коллизии их взаимоотношений определяют антропологическую и эстетическую программу модернистской философии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Буало Н. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. 232 с.
2. Вольский А. Л. Шлегель и Шекспир // Литература и театр. Сборник научных трудов преподавателей и студентов кафедры зарубежной литературы; под ред. Г. В. Стадникова. СПб.: Свое издательство, 2014.
3. Воробец Л. В., Докучаев И. И. Аксиология массовой культуры. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во КнАГТУ, 2008.
4. Габитова Р. М. Эстетика немецкого романтизма // История эстетической мысли. М.: Искусство, 1985. Т. 3.
5. Гете И. В. Ко дню Шекспира / пер. с нем. Н. Ман // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 5. С. 261–264.
6. Гете И. В. Песнь странника в бурю / пер. с нем. Н. Вильмонта // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 1. С. 91–95
7. Гете И. В. Торквато Тассо / пер. с нем. С. М. Соловьева // Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 5. С. 207–312.
8. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух / Пер. с нем. И. П. Стребловой. СПб.: Владимир Даль, 2015.
9. Докучаев И. И. Феноменология знака: избранные работы по семиотике и диалогике культуры. СПб.: Наука, 2010.
10. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.
11. Лессинг Г.Э. К меценату / пер. В. Е. Гаккель-Аренс. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953.
12. Михайлов А. В. Избранное: Завершение риторической эпохи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.
13. Новалис. Фрагменты / пер. с нем. А. Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2014.
14. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3 М. 2012.
15. Шлегель Ф. Фрагменты // Ф. Шлегель Эстетика. Философия. Критика. М., Искусство, 1983.
16. Behler E. Von der romantischen Kunstkritik zur modernen Hermeneutik. // Vietta S. Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: J. B. Metzler, 1992.

17. Buck Th. Goethe in Frankreich. Wien, Köln, Weimar, 2019.
18. Grillparzer F. Der arme Spielmann// Grillparzer F. Werke in drei Bänden. Erster Band. Berlin und Weimar Aufbauverlag, 1967. S.45–89.
19. Grimm G. E. Einleitung. Zwischen Beruf und Berufung — Aspekte und Aporien des modernen Dichterbildes// Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart; Hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt a. Main, 1992.
20. Hegel G.F.W. Ästhetik. Berlin, 1955.
21. Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik// I. Hegel G. W.F. Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt a. M., 1986. Bd.13.
22. Hölderlin Fr. Sämtliche Werke. Stuttgart, 1953. Bd. 2.
23. Huch R. Die Romantik. Gemeinfreies Buch, 2020. 334 S.
24. Kant I. Kritik der Urteilskraft. Hamburg, 2001. 535 S.
25. Lange-Eichbaum W. Genie, Irrsinn und Ruhm, München: Reinhardt, 1987.
26. Schlegel A. W. Die Kunstlehre. Heilbronn: Henninger, 1884. 370 S.
27. Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Stuttgart, 1963. Bd.2.
28. Schlegel A. W. Vorlesungen über die Ästhetik I. (1798–1803). Padeborn, München, Wien, Zürich, 1989.
29. Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945. Heidelberg, Winter, 2004. Bd. I–II.
30. Zilsel E. Die Entstehung des Geniebegriffes: ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus Tübingen: Mohr, 1926.