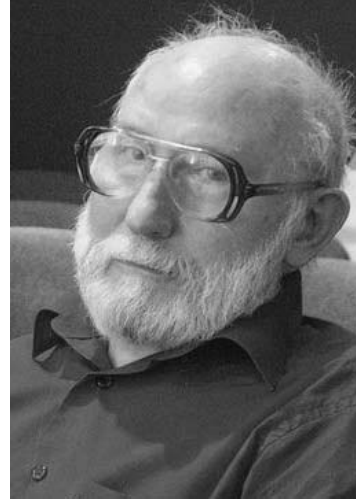


<ФРАГМЕНТ О ФРАГМЕНТЕ>¹

Знается, что одной из самых значительных жанровых форм идеализма стал фрагмент, который в эстетике ранних немецких романтиков не только узаконил свое существование, но и определенным образом повлиял на художественное сознание эпохи [1, с. 12–23]. Открытость и незавершенность фрагмента означала не только выражение в литературном контексте философских идей этого времени понятия бесконечного, но и решительный поворот в художественном мышлении. Жанр и литература в целом понимались как изменение и бесконечное становление и развитие. Но что такое бесконечное становление и развитие для литературы в целом и для жанра?



Фрагментарный принцип построения произведений предполагал не только открытость и незавершенность целого (произведения), но и незавершенную открытость части, которая утрачивала логическую, коммуникативную связку (разорванность на уровне целого).

Каждая часть как фрагмент способна к самодвижению, саморазвитию, к порождению другого текста. Идея фрагмента саморазвивается, и ее развитие бесконечно. Мысль «ускользает», она вырывается из фабулярного корпуса; продолжить ее можно на другом уровне, в другом тексте. Любопытны в этом смысле признания Гёте о художественной функции ретардации в гомеровской поэме, которыми он делится с Шиллером по поводу своей работы над «Германом и Доротеей». Гёте сообщает Шиллеру, что он реализует план, согласно которому в эле-

¹ Републикация фрагмента учебного пособия: *Грежных В. И.* В мире немецкого романтизма: Ф. Шлегель, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне. Калининград, 1995.



гии все «кажется разрешенным и законченным, меж тем как попятное движение словно бы вызывает к жизни некую новую поэму» [2, т. 1, с. 339]. Эта мысль Гёте чрезвычайно интересна. Ведь он, в сущности, говорит о «подвижной» структуре поэмы (жанра в целом), о ее незавершенности, о праве автора включать все новые и новые части, «чтобы сделать целое более ясным и доступным и чтобы своевременно подготовить будущие события» [2, т. 1, с. 336]. Он выдвигает идею построения произведения, которая «возвращает» его к принципам художественного мышления Античности и приближает к романтикам, которые в своей художественной практике активно развивали принцип порождающего текста или идеи. Сам же Гёте плодотворно использует этот принцип в «Западно-восточном диване». Дело в том, что гётевский цикл представляет собой прекрасно структурированный хаос поэтических текстов, лирических этюдов, в каждом из которых доминирующая мысль, философия, идея отражают картину работающего сознания. Этот цикл по многим своим формальным параметрам можно сравнивать с послегётевскими произведениями – трагедией А. С. Пушкина «Борис Годунов», романом М. Пруста «В поисках утраченного времени», романом Д. Джойса «Улисс», гиперроманом Майкла Джойса «Полдень». Основным признаком текста художественных образований подобного рода является их фрагментарная природа.

Конечно, гётевский цикл по своей структуре (внешней, традиционно обозначаемой и представляемой) далек от современного постмодернистского текста или гипертекста, в которых сама форма демонстрирует несогласие с традицией, с определенной эстетической нормой, но структура внутреннего самосозидающего мира «Западно-восточного дивана» близка современной. Гётевский цикл сближает с современной литературой то, что в нем, как и в экспериментальной литературе XX века, логика мышления демонстрирует не картину нанизывания возникающих идей на повествовательный (сюжетный) стержень, а создание атмосферы столкновения этих мыслей, открытый для всех (автора, читателя) процесс творения полилога (предполагаемого, реального, интертекстуального), утверждение идеи свободы творческого мышления.

В статье «Литература» (1803) Ф. Шлегель писал: «Необычайная свобода мышления не только пробуждена некоторым образом, но и провозглашена и организована, так что нам следует позаботиться лишь о всеобщем распространении и более тщательном развитии однажды достигнутого достоинства, которому нельзя дать исчезнуть вновь» [3, т. 2, с. 21]. Речь, как видно из текста, идет о свободе мышле-

ния, которую так ценили ранние немецкие романтики и утверждали всей своей художественно-практической деятельностью. Сам Ф. Шлегель написал роман «Люцинда», в котором демонстрируется и свобода художественного мышления, и свобода поведения человека.

Современники Ф. Шлегеля приняли этот роман неоднозначно и из-за формы, и из-за содержания. Так, Ф. Шиллер сообщил Гёте о появлении этого романа следующее: «Несколько часов тому назад у меня просто голова пошла кругом из-за шлегелевской "Люцинды", и я до сих пор не могу прийти в себя. Вам нужно познакомиться с этим изданием хотя бы любопытства ради... Все та же вечная бесформенность и фрагментарность <...> сочинение это является апогеем современной аморфности и неестественности, и кажется, словно читаешь какую-то мешанину из "Вольдемара", "Штернбальда" и непристойного французского романа» [2, т. 2, с. 231 – 232].

В ответе на письмо Шиллера Гёте благодарит его за то, что он помог ему «составить более точное представление о диковинном издании Шлегеля». Но вот, пожалуй, главное в определении сути этого романа: «Все читают его, все бранятся, однако уяснить, в чем же, собственно, состоит дело, невозможно» [2, т. 2, с. 233]. Не правда ли, эти слова Гёте перекликаются с признаниями П. А. Вяземского: «Романтизм, как домовый. Многие верят ему: убеждение есть, что он существует: но где его приметить, как обозначить его, как наткнуться на него палец?» [4, с. 36]. Гёте пытается понять, что же такое роман Ф. Шлегеля, а Вяземский – романтизм. Впрочем, для Гёте и Шиллера романтизм был реальностью времени, как и для Вяземского, но дело тут в их отношении к этому явлению в литературе, в их стремлениях понять его суть. Ведь как бы не ругали метры немецкой литературы роман Ф. Шлегеля, его появление стало значительным событием в художественной практике романтиков [5, с. 135].

Этот роман дает довольно четкое представление о структуре художественного мышления ранних романтиков, в нем реализуются теоретические выводы, к которым пришел Ф. Шлегель, размышляя о сути романтизма. В «Люцинде» Ф. Шлегель буквально и символично выразил понятие бесконечного движения, «ускользающей» мысли, образа. В романе раскрывается сам «механизм» мышления, в него включаются «куски сознания», которые свободно вступают во взаимодействие, что с точки зрения здравого смысла является нарушением привычной логики мышления (тезис – антитезис – синтез; причина – следствие). «Куски сознания» сопрягаются, диалогизируют по принципу «отдаленной причины» (Борхес). То есть причина появления какой-то мысли, эпизода «памяти» в том, что этой реальной причины нет. Мысль «всплывает» из глубин сознания, нарушая диахронию и синхронию



фабулы — рассказа о Юлии и Люцинде. Это можно рассматривать и как ассоциативный принцип сцепления мыслей, но разумнее, наверное, это надо понимать как свободное (анархическое) монтирование мыслей, которые «всплывают» в памяти писателя.

Читаем Ф. Шлегеля: «Скромные наши души осознают, что им предназначено, как и всему существу на земле, цвести, созреть и увядать. Но они знают, что одно в них является непреходящим. Это — вечное томление по вечной юности, которая всегда здесь и всегда ускользает» [6, т. 1, с. 179]. В этих предложениях (а шире — во фрагменте: «Я люблю мысленно возвращаться к весенней поре нашей любви...» [6, т. 1, с. 179]) формулируется мысль (но не завершается!) об осознании жизни как смене этапов (молодость, зрелость, старение) и о томлении по вечной юности, «которая всегда здесь и всегда ускользает» (*die immer da ist und immer entflieht*) [7, S. 72]. То есть жизнь как смена этапов осознается, представляется, потому что это показатели реалий времени, а томление по вечной юности — это состояние, которое предчувствуется, предугадывается, но осознать его довольно трудно.

Надо сказать, что томление (*Sehnsucht*) у Ф. Шлегеля, как у ранних романтиков вообще, — это инвариант эйдетизма, смысл которого широко представил и раскрыл Л. Тик в своем «Штернбальде» [8, с. 38–42]. Томление — сложное психологическое состояние, ориентированное на воссоединение прошлого (памяти) и настоящего, на реконструкцию целостности духа, на изображение его движения, на синтез его концептов, выражающих бесконечность его движения и изменения. Томление довольно точно выражает неопределенность состояния присутствия (сиюминутность) и ускользания. Выразить невыразимое, удержать в сознании отблеск прошлого или предчувствие будущего, изобразить, «схватить и запечатлеть на полотне хотя бы некоторые нежные очертания ускользающей жизни сейчас...» [6, т. 1, с. 179]. Томление — это психологическое состояние, всегда присущее человеку, состояние, выражающее прежде всего осознание человеком Времени, его движения; это выражение его тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это память о коллективном бессознательном и ощущение своего отрыва от Вселенной (от первоматерии), наконец, это осознание трагизма своего индивидуального, своего Я, своего личностного, индивидуального одиночества.

В лекциях по философии (Кёльн, 1804–1805) Ф. Шлегель отмечал: «Бесконечное томление, рассматриваемое как деятельность, — это бесконечное распространение во все стороны и во всех направлениях. <...> Томление в его изначальной форме — это неопределенное бесконечное влечение, неопределенная деятельность, распространяющаяся во все стороны и во всех направлениях в бесконечность. Даже в чело-



веке томление в его изначальной форме — это такое духовное распространение во все стороны и во всех направлениях, неопределенное бесконечное влечение, ненаправленное на определенный предмет, но имеющее бесконечную цель, неопределимое духовное развитие и формирование, бесконечную полноту духовного совершенства и завершенности» [3, т. 2, с. 184].

Обратим внимание на то, что, по мнению Ф. Шлегеля, томление — это деятельность духа, имеющего «бесконечную цель», которая, в конечном счете, должна привести к «духовному совершенству и завершенности». Парадокс шлегелевского заключения очевиден: с одной стороны, бесконечная цель, а с другой — «духовное совершенство и завершенность». Но парадокс Ф. Шлегеля, условно говоря, продуктивен. Томление как «бесконечная цель» — это выражение бессознательного начала. Завершенность и законченность — это «возвращение» деятельного духа к традиционным, известным формам. Дух обретает в таком «возвращении» какую-либо форму. То есть это «деятельность духа» Я-повествующего, которое находится во власти культурно-исторической традиции, и, может быть, поэтому оно прекрасно осознает художественную форму. Я-повествующее конструирует форму по законам традиции, оно тяготеет к формированию произведения как явления целого, завершенного, законченного. Это явление искусственной поэзии.

Я-вспоминающее формы не знает, поскольку, очевидно, можно согласиться со словами героя К. Brentano: «...у самой формы не должно быть никакой формы» [9, с. 346–347]. То есть Ф. Шлегель создает произведение, в котором происходит встреча традиционно-представимой формы с бесформенностью. Причем если форма происходит из вне-меня, то она имеет устойчивые координаты, тогда как бесформенность возникает во-мне, и она являет собой бесконечное движение и развитие. В письме к Новалису (июль 1798 года) Ф. Шлегель, размышляя о форме повествования, подчеркивал, что ее можно «высказать бесконечно многими способами», что она «абсолютно свободна» [3, т. 2, с. 409]. Заметим, Ф. Шлегель высказал эту мысль по поводу формы письма — одного из самых субъективных жанров.

Модель индивидуально-бессознательного сознания представлена Я-вспоминающим. С точки зрения Ф. Шлегеля, человек «в земной истории представляет собой последнюю ступень длинного ряда созданий, целью которых является организация совершенного тела. Только на этой вершине органического развития пробивается душа земли, и в человеке возникает духовное сознание» [3, т. 2, с. 186].

Следует специально отметить, что дух героя романтиков (духовная субстанция) стремится к тому, чтобы познать себя не только через свое



Я, но и через инобытие себя. У Ф. Шлегеля это выражено в сосуществовании и духовном контакте Юлия и Люцинда. Для Юлия — носителя определенного «духовного сознания» — Люцинда является моделью «инобытия». В сюжетной конструкции Юлий и Люцинда — это два героя, но с точки зрения исследования «духовного сознания» они являют единое целое, диалогичное по своей сути.

Кроме того, инобытие выражается в том состоянии, которое мы традиционно называем одиночеством романтического героя. Ведь его одиночество всегда демонстративно, театрально; оно требует зрителей. Но автор всегда создает ситуацию, в которой непременно подчеркивается внешняя печать одиночества. У Пушкина в «Кавказском пленнике» одиночество героя «развертывается» в среде черкесов. Свое одиночество проносит по странам Европы Чайльд Гарольд Байрона. Таким образом, естественное состояние человека, обусловленное обстоятельствами жизни, в определенной романтике нормативной ситуации приобретает облик одиночества. Это инобытие человека как духовной данности, в маске которой он (человек, герой) пытается осознать себя.

Надо отметить, что Ф. Шлегель, как и все экспериментаторы в области художественной формы, отвергая традиционную, в создании новой романной формы идет, отталкиваясь от того, что уже есть, — от традиции. Но этот прием создает определенную дистанцию, «иронический» взгляд на старую форму, которая существует как исторически свершившаяся данность, но истинная суть которой «поглощается» движением времени. Она есть, но она «ускользает», потому что пришло другое время, сформировались (или формируются) новые представления о форме, утвердились новые эстетические принципы. Старая форма, существующая как историко-литературная данность, в восприятии другого творческого поколения неминуемо модернизируется; она понимается как явление сего времени, хотя в действительности несет в себе код своего времени.

Роман Ф. Шлегеля открывается «Прологом», то есть традиционно используемой писателями формой вступления к произведению, частью его, в которой предваряется «общий смысл, сюжет или основные мотивы произведения» или кратко излагаются события, «предшествующие основному действию (сюжету)» [10, с. 307]. Обратим внимание на то, что «пролог» — это «скелет» сюжета, определенная схема и концентрация мысли, которая будет потом, в ходе событий, развития сюжета, раскрываться. Так было в античной трагедии, так было у Сервантеса, на которого ссылается Ф. Шлегель в своем романе. Правда, у Сервантеса «Пролог» многофункционален и по своей структуре, конечно, отличается от античного. Если в античной трагедии пролог,

например у Софокла в «Эдипе-царе», — это осуждение незнания причины мора в Фивах (своего рода повествовательная фикция, введение, возвращение Эдипа к своей судьбе; это смысл события, уже известного зрителю), обсуждение «смысла» трагедии, то у Сервантеса Пролог — это игра с читателем по поводу неосведомленности автора о характере предисловия (как говорит Сервантес), о том, что ему (автору) трудно писать Пролог к книге о Дон Кихоте. Однако самопризнание («Много раз брался я за перо и много раз бросал, ибо не знал, о чем писать...» [11, т. 1, с. 5]) следует понимать буквально. Автор не может теперь, в прологе как части произведения, в краткой форме изложить события, «предшествующие основному действию (сюжету)», потому что действие уже состоялось, и автору, чтобы вернуться к тому, что он пережил в своем романе, трудно излагать кратко. Здесь уместно вспомнить известное толстовское признание о том, что пересказать «Анну Каренину» невозможно, поскольку изложить сюжет — значит написать новый роман. В этом смысле вполне понятны «мучения» Сервантеса.

Да, автор следует устоявшейся традиции и предпосылает своему роману «Посвящение». Оно выдержано в духе, стиле всего иронического подтекста романа. Известно, что герцог Бехарский отличался невежеством, «долгое время отказывался дать свое согласие на посвящение к "Дон Кихоту"» [11, т. 1, с. 536]. Сервантес же, напротив, восхваляет достоинства, которыми тот не обладал. Найти и обнародовать качества, которые не существуют, создавать видимость примирения с тем, что, в сущности, отвергается, — вот логика Сервантеса в «Посвящении». Такова и логика «Пролога». Только в «Прологе» Сервантес разворачивает картину этой логики: видимость беспомощности в написании «Пролога» оборачивается для читателя мощью рассказовой ситуации, а для самого писателя — искусством «сцепления» мыслей, которые рождены переживанием сотворенного романного действия, истории Дон Кихота.

Вспоминая «Пролог» Сервантеса, Ф. Шлегель пишет: «И даже великий Сервантес, будучи старцем, уже в агонии, но все еще дружелюбный и преисполненный тонкого остроумия, облачает пестрое зрелище своих полных жизни произведений драгоценным ковром вступления, которое само по себе является прекрасной романтической картиной» [6, т. 1, с. 117]. Думаю, что Ф. Шлегель почувствовал в «Прологе» нечто созвучное своему романтическому настрою, с которым он конструирует повествование под названием «Люцинда». Ведь Сервантес показал движение мысли создателя, творца; мысли, становящейся и облекающейся в определенную форму. Он «втянул» читателя в область мышления. Его искусство как искусство художника в том и со-



стоит, что он, незаметно для нас, создает ситуацию мыслительной деятельности, соучастниками которой мы невольно становимся. Собственно, любое произведение искусства, которое находит отклик в нашем сознании, захватывает нас, ангажирует как своего соучастника, свидетеля, сотворца. Но Сервантес, а за ним и Ф. Шлегель обращаются к читателю не как к свидетелю рассказываемых событий, а как к соучастнику-аналитику, способному понять «рассечение», расслоение сознания, движение мысли.

В чем суть пролового повествования у Ф. Шлегеля? В первом предложении: «Mit lächelnder Rührung überschaut und eröffnet Petrarca die Sammlung seiner ewigen Romanzen» [7, S. 7]. Ф. Шлегель вспоминает Петрарку и его «бессмертные» романсы как историко-культурную данность, как прошлое в литературе (пусть и прекрасное!) и как нечто предшествующее сему моменту, как предшествующее Я-сейчас, авторскому сознанию, которое одержимо целью написать «Пролог» или начать рассуждения, письмо. Эта память о прошлом провоцирует процесс мышления. Без памяти, как говорят современные психологи, «не могло бы существовать и мышление» [12, т. 1, с. 358].

Обращение к Петрарке как к культурно-историческому феномену активизирует работу памяти и открывает картину движения мысли автора. Это мысль образная, возвращающая нас к прошлому и заставляющая, исходя из смысла предложения, вообразить присутствие Петрарки.

Далее. Первое предложение и следующие за ним — это, в сущности, «подготовительное мышление» [13, с. 142, 191] к роману², в котором заявляются логические акценты будущего повествования. Ведь в

² Здесь следует отметить, что структура художественного мышления Ф. Шлегеля во многом предвосхищает рассуждения М. Хайдеггера о специфике мышления: «Но какова же та стихия, в которой происходит мышление? — задается вопросом М. Хайдеггер и отвечает: — Если верно утверждение, что мы еще не мыслим, то оно в то же время и то, что наше мышление еще не двигается специально в свойственной ему стихии, а именно потому, что то, что требует осмысления, уклоняется от нас. То, что таким образом от нас скрывается и поэтому остается непомысленным, сами мы не можем заставить явиться, даже в том благоприятном случае, если мы уже отчетливо предуготовили мыслью пути тому, что от нас утаивается» [13, с. 142]. У Ф. Шлегеля «удаление» от начала повествования — это все нарастающая провокация появления мыслей («вытягивание» их) из глубин сознания и «втягивание» их в духовное пространство создаваемого авторского размышления. Роман Ф. Шлегеля является, условно говоря, панорамой бесконечно возникающих и угасающих мыслей. Подробнее см. об этом: [1, с. 132].

«Прологе» Ф. Шлегель конструирует картину движения мысли, совершает пробу текста. «Дело в том, — пишет М. Мамардашвили о мышлении Декарта, — что текст иногда как бы пробует себя на кончике пера, написанием его человек что-то в себе устанавливает (чего без этого не было бы) — какой-то в последующем порождающий механизм движения как состояния мысли, которое потом будет воспроизводиться. И если такой механизм установлен, то текст не имеет значения» [14, с. 9]. Обращение к именам Петрарки, Боккаччо, Сервантеса и является у Ф. Шлегеля «пробой текста», в которой он устанавливает для себя определенный стиль мышления — фрагментарный, позволяющий ему начинать картину движения мысли в одном направлении (прошлое), потом обозначить ее безадресное (абстрактное) движение, размышление, правда, спровоцированное первым, и обратить внимание на ход своей мысли, на развитие субъективного сознания; направить размышления на свое Я. Таким образом, возникает эффект «разорванного сознания», формально-содержательным выражением которого является фрагмент, обозначающий в своей сути появление мысли, логически не сопрягаемой с предшествующей, но имеющей, в конечном счете, «отдаленную причину» появления. Такой причиной может стать культурный текст, современность, философская идея, литературные теории сего дня, субъективное отношение к миру, к его проблемам.

Незавершенность фрагмента содержит в себе побудительное начало рождения мысли, развитие которой непредсказуемо. Кроме того, важно иметь в виду и неначность (безначальность) фрагмента. Сгусток мыслей, каким является фрагмент, создается из различных мыслительных жестов человека или мыслей, которые существуют в ноосфере. Задача автора-транслятора этих мыслей — на острие пера зафиксировать их движение. Именно исходя из этого тезиса можно объяснить «Дон Кихота» Борхеса или бродячие сюжеты и сюжетные архетипы, о которых пишет Е. Мелетинский [15, с. 9–62].

Читаем 84-й фрагмент Ф. Шлегеля: «С субъективной точки зрения философия всегда начинается с середины, подобно эпическому произведению» [3, т. 1, с. 294]. Здесь Ф. Шлегель транслирует мысль, которая родилась задолго до истории философии, получила в ней развитие и «бродила» в ноосфере конца XVIII — начала XIX века. Слово Ф. Шлегеля — это выражение представлений о философии, о конечном и бесконечном, о центре и антицентре, периферии пространства мышления. Наконец, это мысль о начале, которое трудно представить. В самом деле, попробуйте определить начало эпического произведения. Условное, текстуально обозначаемое начало эпического произведе-



дения — его название, заглавие. Но уже в этом заглавии существует мысль, которая, в сущности, является продолжением, а может быть, «серединой» этого повествования. Продумаем ряд ситуаций, с которыми сталкивается творец произведения:

1. Автор написал текст, но не сформулировал еще окончательный вариант названия. Несомненно, имелось какое-либо рабочее название, но когда автор закончил текст, то снова вернулся к мысли о названии, то есть автор заново «прочитывает» произведение, пытается кратко, лаконично обозначить смысловой пласт повествования. Бессознательно или совершенно сознательно автор идет к условному началу, к определенному его знаку из «глубин» повествовательного пространства. Таким образом, название становится своеобразным смысловым сигналом какого-то центрального момента произведения.

2. Условное начало (или начало текста произведения) всегда есть продолжение чего-то, что оставлено за повествовательной рамой. Даже классическая романная история о рождении Тристана в знаменитом средневековом романе является продолжением рассказа о мире, который существовал до него и который будет теперь существовать в рамках истории о Тристане.

3. Наконец, следует сказать, что сама конструкция «сюжета» мысли фрагмента схватывает ее текучесть, анонимность ее существования и субъективность ее трансляции. Мысль, существовавшая до Ф. Шлегеля, в его субъективном «оформлении» становится его мыслью. Как автор (Я-повествующее) Ф. Шлегель оформляет эту анонимную мысль в виде краткого высказывания, но как лицо, транслирующее анонимную мысль, как лицо, вспоминающее ее (Я-вспоминающее), не стремится к строительству формы, потому что она уже была, есть, она — бесформенна.

Фрагмент имеет такую организацию (структуру), которая показывает, как мысль сама себя мыслит. Это плотинское положение было блестяще развито Ф. Шлегелем не только во «Фрагментах», но и в романе «Люцинда». «Мыслительная» деятельность мысли отмечена тремя этапами: формирование (творение), ситуативно-сюжетная жизнь (сохранение) и ускользание (разрушение). Такой процесс движения мысли во многом символичен, он несет в себе глубинный смысл, код движения, жизни. Как в природе все ритмично, так и мысль знает рождение, жизнь и исчезновение — ускользание из памяти.

Так, обозначая разговор о классиках мировой литературы (Петрарка, Боккаччо, Сервантес), Ф. Шлегель, определяя к ним свое отношение, пробует выразить мысль о целостном восприятии произведения искусства, а потом переключает внимание на свое Я, на свой творче-



ский эгоцентризм. В «Прологе», следовательно, моделируется структура текста романа, апробируется логика фрагмента. И самое главное: в «Прологе» Ф. Шлегель создает атмосферу «подготовительного мышления», стиль которой выразится в романе. А о самом мышлении Ф. Шлегель сказал в духе своей романтической теории: «Мышление имеет то свойство, что после самого себя оно охотнее всего размышляет о том, о чем можно размышлять бесконечно» [3, т. 1, с. 194].

Список литературы

1. *Грешных В.И.* Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991.
2. *Гёте И.-В., Шиллер Ф.* Переписка : в 2 т. М., 1988.
3. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. М., 1983.
4. *Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М., 1966.
5. *Дмитриев А.С.* Проблемы иенского романтизма. М., 1975.
6. *Шлегель Ф.* Люцинда // Избранная проза немецких романтиков : в 2 т. М., 1979.
7. *Schlegel Fr. Lucinde. Schleiermacher Fr. Vertraute Briefe.* Leipzig, 1970.
8. *Грешных В.И.* Модели романтического эйдетизма в литературах Германии, Польши и России первой половины XIX века // Сопоставительное литературоведение: подходы, критерии, опыт. Витебск, 1990.
9. *Эстетика немецкого романтизма.* М., 1986.
10. *Литературный энциклопедический словарь.* М., 1987.
11. *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный Идадьго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. М., 1979.
12. *Годфруа Ж.* Что такое психология : в 2 т. М., 1992.
13. *Хайдеггер М.* Разговоры на проселочной дороге. М., 1991.
14. *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. М., 1993.
15. *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. М., 1993. Вып. 2.