

УДК 82 (91)

DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.055

**«Original genius»: генезис – эволюция – деконструкция****Вольский Алексей Львович**

Доктор филологических наук,  
профессор кафедры зарубежной литературы,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: volskij@mail.ru

**Аннотация**

На рубеже перехода от эпохи классической литературы к эпохе индивидуального творчества все большую эстетическую ценность приобретает не общее и типическое, а индивидуальное и неповторимое. Предметом художественной коммуникации становится уникальное переживание, в которой автор раскрывает перед читателем свой внутренний мир. Принцип подражания в литературе сменяется принципом оригинального творчества, который доминирует вплоть до эпохи постмодерна. С утверждением принципа оригинальности впервые возникает автор как самобытная и автономная инстанция, а вместе с ним и читатель как инстанция оригинального восприятия. На примере ключевых текстов культуры в статье прослеживаются генезис, эволюция и деконструкция идеи оригинальности в литературе и философии модернизма. Можно предложить такую рабочую формулировку: древний поэт понимал себя как часть традиции, современный скриптор, пусть и в самой безответственной игре со смыслами, все равно хочет выразить себя, поэтому даже цитирование чужого слова будет косвенным выражением его индивидуальности. Новое цитирование есть сознательный акт самоустранения, сама же классическая цитата предстает в постмодернистском тексте как пародия.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Вольский А.Л. «Original genius»: генезис – эволюция – деконструкция // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 5А. С. 336-345. DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.055

**Ключевые слова**

Модернизм, оригинальное творчество, гений, подражание, культура, цивилизация.

## Введение

Фундаментальной для истории и самоопределения немецкой культуры модернизма является оппозиция эстетических категорий подражания и (оригинального) творчества. Как известно, понимание поэзии как подражания от Платона перешло к Аристотелю и доминировало в эстетике вплоть до модернизма [Kommerell, 1940]. При этом не следует забывать, что соотношение понятий подражание и поэзия, *mimesis* и *poiesis* от их отождествления у Аристотеля и далее в классической культуре эволюционировало до противопоставления в эстетике модернизма.

### Эволюция идеи подражания в свете «Поэтики» Аристотеля

В «Поэтике» Аристотеля понятие подражания осталось нераскрытым, что послужило поводом для многовековых дискуссий. Ведь под подражанием может пониматься как копирование, так и трансформация действительности, ее изображение как в возвышенном, так и в сниженном, сатирическом облике. Аристотель не определяет границы подражания, но отчасти проясняет свою идею в IX книге. Там утверждается, что поэзия в отличие от истории изображает события не в модусе реальности, а в модусе возможности, т.е. изображает предметы не такими, каковы они суть, а какими они *могут* быть. Это означает, что поэтическое подражание не сводится к простому воспроизведению действительности, а допускает и даже предполагает ее переосмысление. Однако последующие толкователи Аристотеля, в первую очередь, классицисты, сузили его концепцию, подчинив подражание строгой системе правил.

Философское обоснование для такого сужения классицизм почерпнул, в частности, в философии Лейбница, который, с одной стороны, допускает возможность существования других миров, а с другой, утверждая, что действительный мир – лучший из возможных, наделяет действительность статусом высшей возможности. Из этого следует, что все отступающее от действительности не должно быть предметом поэзии. Данное положение было использовано классицистами для критики чудесного в искусстве, в частности, для критики Мильтона, что вызвало ответную реакцию со стороны швейцарских философов И. Бодмера и И. Брейтингера, а также Лессинга, упрекнувшего такую критику в неправомерном сужении границ искусства и поверхностном понимании сущности подражания у Аристотеля.

Другой стороны проблемы являлся вопрос о *предмете* подражания. Если для Аристотеля дело сводилось, собственно говоря, к подражанию природе, то для последующих эпох актуальной стало подражание античности [Curtius, 1993]. Особый драматизм дискуссия о подражании приобрела в знаменитом «споре старых и новых», расколовшем культурное сообщество Франции XVII века. Подражание природе и подражание античности стали конкурирующими сценариями одного сюжета. Чему должен подражать художник природе или античности? Если для «старых», предводителем которых был Н. Буало, подражание природе и подражание античности были тождественны друг другу, то для «новых» под началом Ш. Перро, автора знаменитого стихотворения о царствовании Людовика XIV, декламация которого в 1687 году инициировала открытое противостояние обеих партий, подражание природе казалось вполне возможным и без обращения к античности. Поэты не только «века Августа», но и «века Людовика» могут подражать природе, потому что природа независимо от эпохи остается неизменной, хотя формы ее выражения и меняются. Почти за сто лет до И.Г. Гердера Перро высказал мысль об относительности (фактически историчности) понятия прекрасное, («beau relatif») и способности любой эпохи выражать его по-своему [Schmidt, 2004].

Но наиболее существенным изменением стало новое понимание природы, истоки которого, как показал Э. Кассирер, восходят к Ренессансу. Новое учение о природе возникает в философии Шефтсбери и Руссо, из нового прочтения Шекспира и Спинозы, в пантеизме Гете и натурфилософии Шеллинга. Природа осмысляется как творческий принцип – *natura naturans*, сущность которого состоит не в статичном бытии, а в вечном становлении [Кассирер, 2004]. Такое понимание природы влечет за собой переосмысление сущности подражания, которое теперь мыслится как подражание принципу природного творчества [там же, 101].

### Подражание французам как «немецкая» проблема

#### *Лисица и Мартышка*

«Можешь ли мне ты назвать столь искусного зверя, Лисица, Коему б я подражать не умела?» – Так говорила Умной Лисице хвастунья Мартышка. «Нет ты назови мне, – Ей отвечала Лисица, – столь глупого зверя, который Вздумал бы в чем тебе подражать!..» Стихотворцы, поймите! [Жуковский, www].

В переводе басни Г.Э. Лессинга В.А. Жуковский допускает два существенных отклонения от оригинала. Во-первых, он переводит сатирическую прозу Лессинга возвышенным гекзаметром и тем самым меняет стилистику, сглаживая полемичность и злободневность оригинала. Во-вторых, редуцируя обращение Лессинга к немецким писателям: «Писатели моей нации! Должен ли я выразиться еще яснее?» [Lessing, 1968, 262] до абстрактно-всеобщего «стихотворцы, поймите!», не учитывает, что для Лессинга было принципиально важно обратиться не ко всем писателям, а именно к немецким, чье подражание французской литературе оценивалось Лессингом резко отрицательно.

Идеологом литературного подражания французам в Германии был ученик К. Вольфа, профессор эстетики, литературный критик и поэт И.К. Готшед. Ополчившись против эстетики барокко, в которой он не видел ничего кроме безвкусицы, вычурности и маньеризма, В «Критической поэтике для немцев» (1730) Готшед ратовал за реформирование литературы на разумных основаниях по французскому образцу. Но курс Готшеда на рационализацию искусства, а особенно идея подражания французам встретила сопротивление, инициированное швейцарскими критиками И. Бодмером и Брейтингером и продолженное Лессингом, который всячески пытался развенчать французских поэтов и их немецких эпигонов, обвиняя тех и других в непонимании подлинной природы античного искусства.

В басне Лессинга мартышка представляет французам, а немецкие писатели являются, по его мнению, вдвойне ничтожными созданиями, ибо подражают подражателям. Следует подчеркнуть, что ирония Лессинга направлена не на саму идею подражания, а лишь на ее поверхностное, исключительно внешнее, иными словами, «обезьянье» исполнение. От самой идеи подражания в искусстве Лессинг не отказывается. В знаменитом XVII литературном письме он объявляет Шекспира подлинным наследником античной трагедии, который отступил от ее канонов лишь формально [там же, 135-139].

Литературное подражание французам было для немцев наиболее характерным, но все же частным случаем более широкой тенденции, уходящей в XVII век. После разрушительной Тридцатилетней войны раздробленная на сотни удельных княжеств Германия оказалась на периферии Европы, превратившись по выражению Плеснера, в «опоздавшую нацию», политически и экономически отсталую. В своем жизнеустройстве немецкие государи

ориентировались на абсолютистскую Францию и подражали нравам версальского двора. Даже такой национальный герой как Фридрих Великий в культуре насаждал французские вкусы – приблизил к своему двору Вольтера, написал историю немецкой литературы по-французски и дал своему дворцу французское имя – Sanssouci и т.д. Галломания немецкой аристократии вызывала ненависть и презрение немецкого бюргерства, отстаивавшего самобытность национальной жизни и искусства, идеологом которой и был Лессинг. Это противостояние антинационально мыслящей аристократии и национально мыслящей буржуазии теоретически оформилось в значимую для немецкой философии, социологии и эстетики оппозицию культуры и цивилизации от И. Канта до О. Шпенглера. Культура самобытна, оригинальна, креативна и национальна, цивилизация – подражательна, внациональна, непродуктивна, рационалистична. В аспекте идеологически истолкованной географии цивилизация понималась как явление французское, а культура – немецкое. Такое распределение географических ролей есть у Р. Вагнера (статья «Культура и политика»), Т. Манна, назвавшего своего брата и франкофила Генриха «литератором цивилизации». (философское эссе «Размышления аполитичного»).

### Оригинальность как признак гениального творчества

В «Физиогномическом фрагменте о гении» И.Г. Лафатер дает гению следующее определение: «das Ungerlernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, Unnachahmliche, Göttliche – ist Genie – das Inspirationsmäßige ist Genie» [Lavater, 1788, 80].<sup>1</sup> Хотя слово *оригинальный* Лафатер не употребляет, но все лексемы этого перечислительного ряда его подразумевают и ему синонимичны. Оригинальность – божественна и потому трудно определима – Лафатер определяет ее в традиции апофатического богословия отрицательно.

И. Кант называет оригинальность ключевым признаком гениального творчества [Kant, 2001, 194]. Но что понимается под оригинальностью? Рассмотрение этого понятия целесообразно, на наш взгляд, начать с анализа двух значений этого слова, которые зачастую противоречат друг другу. С одной стороны, *оригинальный*, искони означало «подлинный, аутентичный, изначальный». С другой стороны, оригинальным в XVIII веке начали называть нечто такое, что не похоже на все прочее, нечто экстравагантное и странное. Так, в немецком и русском языках оригиналом называют человека, выделяющегося своим поведением, чудака. Это различие закрепилось и в немецких паронимах – original (оригинальный, аутентичный, настоящий) и originell (странный, непохожий).

Эти значения отражают и разную трактовку оригинальности в культуре. Особенно продуктивным для понимания сути этого понятия стали случаи их несовпадения и даже противопоставления – оригинальности формальной при отсутствии оригинальности содержательной. Человека, который претендует на гениальность, и на этом основании отвергает все правила поведения и искусства, Кант называет «гениальной обезьяной» (Genieaffe), хотя в отличие от Лессинга ассоциирует ее уже не с подражанием, а, наоборот, с оригинальностью [Kant, 1964, 545]. В. Гауф пишет юмористическую новеллу «Молодой англичанин», где рассказывается о том, как в провинциальный городок Грюнвизель прибывает незнакомец со своим племянником – человеком, мягко говоря, со странностями, который не соблюдает

---

<sup>1</sup>«неученное, незаислованное, невыучиваемое, неперенимаемое, неподражаемое, божественное – это гений – вдохновенное – это гений».

элементарные нормы поведения и ведет себя с большим апломбом. Благодаря своей экстравагантности племянник успевает стать кумиром местного простодушного общества, которое почитает в нем оригинальнейшего из людей до тех пор, пока не выясняется, что перед ними задрапированная обезьяна [Hauff, 1993].

Поэтому естественно, что истинная оригинальность заключается не в отрицании правил, без которых теряет всякий смысл само понятие искусства, но выявлении его вечного, общечеловеческого содержания. Следовательно, источником оригинальности является не сфера субъективности, а объективная сторона предмета, которая только предстает в субъективной форме. Это означает, что подлинная оригинальность есть *синтез* объекта и субъекта, типичного и индивидуального, традиционного и инновационного, вечного и временного. Неслучайно Кант говорит об оригинальности как образце. (*musterhafte Originalität*) [Kant, 2001, 158].

Философская эстетика подчеркивала объективное начало оригинального творчества. И.В. Гете и Г.В. Ф. Гегель связывают истинную оригинальность с объективным познанием. Теме подражания посвящена статья Гете «Простое подражание природе, манера, стиль» [Гете, 1980, 26-30]. Три понятия, объединенные названием статьи, осмысляются здесь как диалектические моменты развития одного целого – творческого процесса. Начиная с простого подражания, т.е. прилежного копирования действительности, художник, «в котором, разумеется, надо предположить природное дарование» [там же, 26], постепенно приходит созданию своего собственного художественного языка (манеры), в котором «дух говорящего выражает себя непосредственно» [там же, 27]. Манера субъективна и выявляет в вещах характерное. Но на этом развитие творческого процесса не прекращается, а совершенствуясь, переходит в третью категорию – стиль. «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» [там же, 28]. Если манера больше подходит к пониманию оригинальности как необычности, то стиль, который «покоится на самом существе вещей» означает оригинальность в высшем смысле, истоком которой оказывается уже не художник, но сама изображаемая вещь, выступающая в своей сущности.

Схожие мысли мы находим и в «Лекциях по эстетике» Гегеля. Вдохновение художника должно порождаться не его прихотью и стремлением блеснуть, но самой вещью. Истинная оригинальность проявляется в следовании художником за движением ее разумной природы, в процессе которого преодолевается разрыв между субъектом и объектом [Hegel, 1955, 305].

### **Оригинальность как становление**

Как тезис диалектически предполагает антитезис и далее синтез, так и традиция предполагает разрыв во имя своего собственного обновления. История философии представляет собой череду разрывов, отрицаний традиционных подходов, постоянную переоценку ценностей.

Императив оригинальности впервые был сформулирован в эссе английского поэта-сентименталиста Эдварда Юнга «Conjectures on the original composition» (1759), которое в русском переводе получило название «Мысли Юнга об оригинальном сочинении» (1812).

В искусстве он различает два вида подражания: подражание другим художникам и традиции и подражание природе. Подлинной оригинальностью обладает только подражание природе [Юнг, 1812, 10]. Оригинальность поэта состоит в выходе за границы литературной нормы и традиции, в отказе от строгих правил искусства. Правила, которыми пользуется художник, Юнг

сравнивает с клюкой, которая нужна хромоте, но только мешает здоровому [там же, 27]. Подражание чужим произведениям, считает Юнг, не только бесполезно, но и пагубно, т.к. лишает автора собственной творческой силы и сковывает его талант. Только подражание природе может быть продуктивным.

Что понимает Юнг под подражанием природе? Прежде всего, подражание природному творческому принципу. Источником творчества в человеке является разум. Следует опираться не на образцы, а, подобно Сократу, на голос собственного разума. У большинства этот голос не слышен, ибо заглушен чужими голосами. Подобно тому, как жемчужина скрыта в устрице, так и оригинальный разум скрыт от человека. Раскрыть раковину означает довериться своему разуму и раскрыть творческое начало в себе. Это и есть самопознание, т.е. познание собственной творческой природы. Творческий ум, который Юнг противопоставляет подражательному уму, он сравнивает с волшебником, способным творить чудеса, в то время как подражательный ум способен быть в лучшем случае лишь хорошим архитектором [там же, 56]. «Познай себя! Чти себя!», – говорит Юнг [там же, 49].

Идеи Юнга об оригинальности и творческом уме созвучны концепции свободного ума из книги «Человеческое, слишком человеческое» Ф. Ницше (1878), которую он написал в период своего разрыва с музыкальным романтизмом Р. Вагнера и философским идеализмом А. Шопенгауэра. Разрыв, который он называет *великим разрывом*, для Ницше есть необходимое условие освобождения личности, обретения себя или, как говорит сам Ницше, выздоровления. Великий разрыв условие формирования свободного ума, который Ницше противопоставляет уму связанному. Свободный ум отвергает любую конечную истину, даже самую священную, говоря: «Лучше умереть, чем жить *здесь*» [Ницше, 1990, 234]. В отличие от связанного ума, который живет с опорой на уже открытую истину, свободный ум – это всегда духовный эксперимент, сопряженный с риском неудачи [там же, 362]. «Убеждения суть более опасные враги истины, чем ложь» [там же, 453].

Для Хайдеггера суть философии состоит в вопрошании. История метафизики, по Хайдеггеру, представляет собой набор готовых ответов на все метафизические вопросы, но прежде всего на вопрос, что есть бытие. Продолжая традицию, ведущую от Сократа, через Лютера, Юнга, Вольтера, Лессинга, Ницше, Хайдеггер полагает, что философия нуждается в вопросах намного больше, чем в ответах. Вопрос есть проявление не только интеллектуальной, но и экзистенциальной свободы, которая отрицает готовую истину во имя ее поиска.

Вопрос позволяет деконструировать сложившиеся метафизические системы вернуться к *изначальному мышлению бытия*, следы которого сохранились в языке. Для этого он совершает, во-первых, историческую ревизию основных метафизических понятий – бытие, истина, мышление, субъект и т.д. с целью выявления изначального (оригинального) значения. Во-вторых, с этой же целью он обращается к поэзии, полагая, что поэзия восстанавливает оригинальное мышление бытия, стертые в повседневном словоупотреблении и преданное забвению в классической философской парадигме [Гучинская, 1997].

## Оригинальность в условиях воспроизводимости искусства

В 1936 году, в период французской эмиграции, В. Беньямин публикует эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Беньямин, 1996].

Воспроизводимость произведений искусства испокон веку сопровождала процесс их создания – чеканка монет, отливка фигур, копирование картин, оттиски гравюр, книгопечатание, фотография, кинопроизводство, а в современную эпоху к ним прибавились

технологии воспроизводства с помощью искусственного интеллекта и нейросетей.

Современная культура воспроизведения, говорит Беньямин, достигла уровня технического воспроизведения произведений искусства, при котором материальные различия между оригиналом и копией становятся все меньше. Технология воспроизведения постоянно совершенствуется и, как показывает практика, в весьма недалеком будущем, эти различия будут фактически сведены к нулю. Технически безупречно выполненная копия целиком и полностью воспроизведет оригинал. Тогда возникает вопрос, означает ли полное устранение *материальных* различий между копией и оригиналом их полную *эстетическую* тождественность? В. Беньямин полагает, что нет.

Для определения уникальности произведения Беньямин использует понятие ауры. В «Малой истории фотографии» он определяет ауру как «особенное сплетение пространства и времени: уникальное явление дали, какой бы близкой она ни казалась» [Benjamin, 1977].

Произведение искусства, по Беньямину, не может создаваться, существовать и адекватно восприниматься вне его «места» в культурно-исторической традиции, иными словами, вне того индивидуального, социального, исторического контекста, частью которого является. В процессе технического воспроизведения артефакта происходит его изъятие из контекста, его изначального (оригинального) «здесь и сейчас», вследствие чего аура утрачивается.

Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальность массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует только репродуцируемый предмет, говоря словами Хайдеггера, подменяет бытие сущим [Беньямин, 1996, 20-22]. Через разрушение ауры происходит трансформация артефакта в товар, оригинала – в копию. Современная индустрия, с одной стороны, массово превращает оригиналы в копии, а с другой, создает условия для забвения самого факта такого превращения.

Другим аспектом ауры является «уникальное явление дали, какой бы близкой она ни казалась» [Benjamin, 1977, 378]. Назначение высокого искусства, по Беньямину, состоит в том, чтобы *отдалять* близкие, привычные предметы.<sup>2</sup> В то время как массовая культура посредством технического воспроизведения делает все, чтобы приблизить мир к человеку, искусство, наоборот, подчеркивая гносеологическую дистанцию между произведением и его реципиентом, возвращает его сакральный смысл. Недосказанность, сокрытие, имплицитность являются признаками всего оригинального и образуют важнейшее условие рецепции произведения искусства, которое не может быть исчерпано и однозначно определено.

Тайна побуждает реципиента к духовному восхождению [Groys, 2003, 37]. Стихотворение Р.М. Рильке «Архаический торс Аполлона» завершается словами «Ты должен изменить свою жизнь» - императив, который предъявляет высокое искусство. В романе Т. Бернхарда «Старые мастера» портрет «Седобородого старика», ежедневно созерцаемый персонажем, побуждает его к самопознанию и осмыслению жизни. Под воздействием ежедневного созерцания картины Тинторетто он начинает сам мыслить нестандартно и исцеляется духовно [Бернхардт, 1995].

Императив оригинальности доминирует в культуре вплоть до постструктурализма и постмодернизма, когда после декларированной Р. Бартом «смерти автора» новым субъектом письма становится скриптор как инстанция, не обладающая «причиняющим статусом по

---

<sup>2</sup>Идея оригинальности как создания дистанции близка идеям многих теоретиков искусства от Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля до В. Шкловского и Б. Брехта, для которых мир имеет «вертикальное», т.е. метафизическое измерение.

отношению к тексту; личностно-психологическими характеристиками и даже самодостаточным бытием вне рамок пишущегося текста» [Подопригора, 2013]. Философия постмодерна отрицает оригинальность индивидуального духовного опыта. Согласно Барту, рождение текста сопровождается смертью его автора, что дает читателю право интерпретировать текст без учета вложенной в него авторской интенции. В этом случае интерпретация представляет собой игру со смыслами культуры, в которой авторский смысл (*sensus auctoris*) теряет свою принудительность для понимания смысла высказывания. Неповторимая индивидуальность художника исчезает и творчество сводится к жонглированию чужими текстами, к их бесконечному обыгрыванию посредством т.н. цитатного мышления, интертекстуальности, компиляции, воспроизведения «чужого слова» и т. д. С точки зрения Барта, дискуссия об оригинальности вообще утрачивает смысл и творчество возможно только как практика ограничения уже имеющихся дискурсов, производимая скриптором [Барт, 1993].

В конце 20-х годов XX века австрийский поэт и драматург Карл Краус написал стихотворение „Das Originalgenie“:

Nie nahm er etwas aus zweiter Hand  
und hielt sich bloß an die Originale,  
und wo er nur etwas Gutes fand,  
dort stahl er es stets zum ersten Male.

Als Knabe, sagt man, war weltvergessen  
versunken er gern im Waldesweben.  
Da sei er oft an der Quelle gesessen,  
und habe sie niemals angegeben [Kraus, 1989].

Эта стихотворение, стилизованное под народную песню, в которой Гердер и романтики видели подлинный исток духа народа, говорит о литературном плагиате. Между позицией модерниста Крауса и постмодерниста Барта есть сходство: оба сомневаются в «оригинальности» оригинального творчества. Различие же состоит в их отношении к этому: что для Крауса постыдно и приравнивается к литературному мошенничеству, для Барта, если воспользоваться его собственным термином – «нулевая степень письма», т.е. норма, обусловленная «ситуацией постмодерна». Сама оппозиция подражания и оригинального творчества, на которой строилась эстетика модерна, для него деконструирована, т.е. лишена смысла.

## Заключение

Но можно ли считать создания скриптора простым возвращением к практике письма эпохи, которую С.С. Аверинцев назвал «рефлексивным традиционализмом»? Видимо, и здесь решение вопроса подчиняется закону диалектики, согласно которому все последующее содержит в себе предыдущее, хотя и в снятой форме. Эпоха индивидуального творчества не могла пройти бесследно. Можно предложить такую рабочую формулировку: древний поэт понимал себя как часть традиции, современный скриптор, пусть и в самой безответственной игре со смыслами, все равно хочет выразить себя, поэтому даже цитирование чужого слова будет косвенным выражением его индивидуальности. Новое цитирование есть *сознательный* акт самоустранения, сама же классическая цитата предстает в постмодернистском тексте как *пародия*.



## Библиография

1. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384-391.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
3. Бернхардт Т. Старые мастера. М.: Медиум, 1995. С. 7-208.
4. Гете И.В. Простое подражание, манера, стиль // Собрание сочинений: в 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 26-30.
5. Гучинская Н.О. М. Хайдеггер: философия как поэзия и поэзия как философия. Мн., 1997. С. 99-107.
6. Жуковский В.А. Басни. URL: [http://az.lib.ru/l/lessing\\_g\\_e/text\\_1781\\_basni.shtml](http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1781_basni.shtml)
7. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 53-112.
8. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 234.
9. Подопригра С.Я. (сост.) Философский словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. С. 394.
10. Юнг Э. Мысли Юнга об оригинальном сочинении. СПб.: Императорская типография, 1812. С. 10.
11. Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie // Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Bd. II. S. 378.
12. Curtius E.R. Lateinische Literatur und europäisches Mittelalter. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1993. S. 256-261.
13. Groys B. Topologie der Kunst. München: Hanser, 2003. S. 37.
14. Hauff W. Affe als Mensch // Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. S. 231-262.
15. Hegel G.F.W. Ästhetik. Berlin, 1955. S. 305.
16. Kant I. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht // Werke in sechs Bänden. Darmstadt, 1964. Bd. 6. S. 545.
17. Kant I. Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001. S. 194.
18. Kommerell M. Lessing und Aristoteles. Untersuchungen zur Theorie der Tragödie. Frankfurt am Main, 1940. 322 s.
19. Lavater J.C. Physiognomische Fragmente. Leipzig und Winterthur, 1778. Bd. 4. S. 80.
20. Lessing G. Der Affe und der Fuchs // Gesammelte Werke in zehn Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. Bd. 1. S. 262.
21. Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945. Heidelberg, 2004. Bd. I. S. 13-18.
22. Worte in Versen III // Karl Kraus. Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main, 1989. Bd. 9. S. 145.

## “Original genius”: genesis, evolution, deconstruction

**Aleksei L. Vol'skii**

Doctor of Philology,  
Associate Professor of the Department of Foreign Literature,  
 Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: volskij@mail.ru

### Abstract

At the turn of the transition from the era of classical literature to the era of individual creativity, not the general and typical, but the individual and unique acquires more and more aesthetic value. The subject of artistic communication is a unique experience, during which the author reveals his inner world to the reader. The principle of imitation is replaced by the principle of original creativity, which dominates until the postmodern era. With the assertion of the principle of originality, the author first appears as an original and autonomous instance, and with it the reader as an instance of original perception. The article traces the genesis and formation of the idea of originality in the literature and philosophy of modernism on the examples of key texts of culture, in which the principle of originality forms their semantic dominant. We can offer the following working

Aleksei L. Vol'skii

formulation: the ancient poet understood himself as part of the tradition, the modern scripter, albeit in the most irresponsible game with meanings, still wants to express himself, so even quoting someone else's word will be an indirect expression of his individuality. The new quotation is a conscious act of self-elimination, while the classical quotation itself appears in the postmodern text as a parody.

### For citation

Vol'skii A.L. (2022) «Original genius»: genesis – evolyutsiya – dekonstruktsiya [“Original genius”: genesis, evolution, deconstruction]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (5A), pp. 336-345. DOI: 10.34670/AR.2022.79.24.055

### Keywords

Modernism, original creativity, genius, imitation, culture, civilization.

## References

1. Barthes R. (1994) Smert' avtora [The Death of the Author]. In: *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress Publ.
2. Benjamin W. (1977) Kleine Geschichte der Photographie. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. II.
3. Benjamin W. (1996) *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse* [A work of art in the era of its technical reproducibility. Selected Essays]. Moscow: Medium Publ.
4. Bernhardt T. (1995) *Starye mastera* [Old Masters]. Moscow: Medium Publ.
5. Cassirer E. (2004) *Filosofiya Prosveshcheniya* [Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya Publ.
6. Curtius E.R. (1993) *Lateinische Literatur und europäisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
7. Goethe I.V. (1980) Prostoe podrazhanie, manera, stil' [Simple imitation, manner, style]. In: *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected works: in 10 vols.]. Moscow. Vol. 10.
8. Groys B. (2003) *Topologie der Kunst*. München: Hanser.
9. Guchinskaya N.O. (1997) *M. Khaidegger: filosofiya kak poeziya i poeziya kak filosofiya* [Heidegger: philosophy as poetry and poetry as philosophy]. Minsk.
10. Hauff W. (1993) Affe als Mensch. In: *Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
11. Hegel G.F.W. (1955) *Ästhetik*. Berlin.
12. Jung E. (1312) *Mysli Yunga ob original'nom sochinenii* [Jung's Thoughts on the Original Composition]. St. Petersburg: Imperatorskaya tipografiya Publ.
13. Kant I. (1964) Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: *Werke in sechs Bänden*. Darmstadt. Bd. 6.
14. Kant I. (2001) *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
15. Kommerell M. (1940) *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen zur Theorie der Tragödie*. Frankfurt am Main.
16. Lavater J.C. (1778) *Physiognomische Fragmente*. Leipzig und Winterthur. Bd. 4.
17. Lessing G. (1968) Der Affe und der Fuchs. In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag. Bd. 1.
18. Nietzsche F. (1990) Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe [Human, All Too Human]. In: *Sochineniya v dvukh tomakh* [Works in two volumes]. Moscow: Mysl' Publ. Vol. 1.
19. Podoprigora S.Ya. (comp.) (2013) *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary]. Rostov-on-Don: Feniks Publ.
20. Schmidt J. (2004) *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*. Heidelberg. Bd. I.
21. (1989) Worte in Versen III. In: Karl Kraus. *Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht*. Frankfurt am Main. Bd. 9.
22. Zhukovskii V.A. *Basni* [Fables]. Available at: [http://az.lib.ru/l/lessing\\_g\\_e/text\\_1781\\_basni.shtml](http://az.lib.ru/l/lessing_g_e/text_1781_basni.shtml) [Accessed 10/10/2022]