

О БЕЛЛЕТРИСТИЧНОСТИ И ФИЛОСОФИЧНОСТИ СОЧИНЕНИЙ Э.Т.А. ГОФМАНА

© 2013 г. Д. Л. Чавчанидзе

В статье оспаривается мнение об Э.Т.А. Гофмане как о второразрядном беллетристе на фоне литературы немецкого романтизма с ее глубоко философским содержанием. В творчестве писателя прослеживается динамика немецкой романтической мысли, завершающейся кризисом романтического мировоззрения и художественного метода.

The article challenges the view that Hoffmann is a second-rate belletrist in the German literary landscape of the Romantic period, when literature was deeply informed by philosophy. It is argued that his writings reflect the dynamics of the German aesthetic thought, which culminated to a crisis both in the romantic worldview and in romanticist method.

Ключевые слова: немецкая литература, йенский романтизм, реализм, бидермейер.

Key words: German literature, Jena Romantics, realism, Biedermeier period.

Причина еще одного обращения к писателю, разносторонне изученному, требует пояснения. Хотя место Э.Т.А. Гофмана в истории литературы не предполагает надобности защищать его имя, порой высказывается мнение, что это место он занимает не по праву. Так, А.В. Михайлов был склонен видеть в нем “очень скромного беллетриста конца романтического периода” [1, с. 330], снискавшего успех у широкой публики, находя его произведения лишенными философского содержания, характерного для творчества крупнейших немецких писателей романтической поры. Однако объективное соизмерение собственно философского и художественного у отдельно взятого автора невозможно без учета всех колебаний в той идейно-эстетической атмосфере, где формировалась и протекала его деятельность.

Немецкую литературу уже на рубеже XVIII–XIX вв., действительно, отличала особая философичность: “пантеистическое чувство вселенского” (Вальцель) в поэзии Гете, очевидная иллюстрация физиогномики Лафатера у Жан Поля, концепция взаимопроникновения “небесного” и земного у Новалиса. Не случайно Пушкин в “Евгении Онегине” мимоходом метафорически определил Германию той поры словом “туманная” (“Он из Германии туманной // Привез учености плоды”). На фоне конкретных философских выкладок французского Просвещения, хорошо известных пушкинскому поколению, немецкое мышление могло казаться абстрактно-умозрительным, но именно умозрительность как раз и составляла тогда едва

ли не главное достоинство лучших немецких сочинений.

Для иенских романтиков единство философского и поэтического было органическим и принципиальным. Ссылаясь на авторитеты минувших столетий, они утверждали, что поэзия есть “непрерывный комментарий к краткому тексту философии” [2, т. 1, с. 287], воссоздающий картину мира по своим особым законам. Тезис Новалиса: “Чем значительнее поэт... тем сильнее в нем философский дух” [3, с. 127], – подтверждала его оригинальная образная система, в которой была передана вся целостность “художественной религиозности” [2, т. 1, с. 312]¹. Ранний немецкий романтизм создал, по выражению Л. Гинзбург, “чистую культуру романа идей” [4, с. 127]².

А.В. Михайлов, отмечая “сниженный” характер произведений Гофмана, оговаривает, что «романтическое содержание с самых первых лет шлегелевского течения ... подвергалось своего рода “тривиализации”» [1, с. 337]. Первый показатель этого исследователь видит в романе Тика “Странствия Франца Штернвальда”, вышедшем в 1798 г.³, и расценивает его тоже как беллетристику, поскольку в нем художник представлен иначе, чем в

¹ Высказывание Ф. Шлегеля в связи с романом Тика, о котором идет речь далее.

² Надо только уточнить, что романтики (в этом с ними смыкался на практике Жан Поль) всегда *поэтизировали* идею, лишая ее, в отличие от писателей Просвещения, конкретной общественной задачи.

³ За пятнадцать лет до выхода первой книги Гофмана “Фантазии в манере Калло” (1813).

книге “Сердечные излияния отшельника, любителя искусств”, написанной годом раньше⁴. Сила творческого дарования, близкая к божественной, в “Штернбальде” не акцентирована, становление героя происходит в обстоятельствах хотя и загадочных, но вполне жизненных, что делает роман достаточно пригодным для массового чтения по сравнению с появившимся через три года “Генрихом фон Офтердингенем” Новалиса, где тот же тип личности выведен в масштабе вечности и окружен символично-аллегорическими фигурами. И А.В. Михайлов справедливо считает, что у Тика уже была намечена перспектива дальнейшего развития литературы: “...беллетристика нового типа, которая в немецких условиях складывалась особенно трудно, с постоянной тенденцией к снижению, вулгаризации, “тривиализации”, означала освоение и завоевание для литературы эмпирически непосредственной картины мира, то есть того самого, что составляло непременную принадлежность реализма середины XIX века в самых высоких его образцах” [1, с. 156].

Центральной темой немецкого романтизма, темой искусства, была заявлена *автономия идеального начала*, а это само по себе предполагало в поле зрения художника и чуждую ему окружающую реальность. Поздние романтики, свидетели утверждения материальных целей и ценностей в новой исторической ситуации Германии⁵, уже могли рассмотреть реальный мир, хотя продолжали воспринимать и воспроизводить его как средоточие загадочных, иррациональных сил. Такова была “немецкая” стезя на пути литературы XIX века к реализму. Бальзак, который спустя десятилетие нашел объяснение многим явлениям реального мира, прямо указал на свою преемственность по отношению к Гофману: “...я могу дать ключ от дворца, в котором он опьянялся” [5, с. 334]. Имея перед собой зарисовки жизненных фактов, появлявшиеся и до романтизма, французский писатель должен был обнаружить у немецкого романтика несравнимо более *глубинный* подход к очевидному⁶.

В картинах Гофмана, даже окрашенных комически, проступает мировоззренческая платформа

художника, остро чувствующего современность. Она становится вполне отчетливой, если обратиться к эстетическому документу, написание которого хронологически совпадает с завершением первого этапа творчества писателя, – к диалогу-трактату К.В.Ф. Зольгера “Эрвин” (1812–1815), представляющему коренной поворот в философско-эстетическом мышлении романтизма.

А.В. Михайлов дал исчерпывающую формулировку теоретического новаторства Зольгера: «Эстетика его ... создает живой, ясно видимый переход от романтизма к реализму XIX века – прежде всего в тех его формах, которые опираются на новое конкретно-чувственное постижение реальной непосредственности жизни, ее “вещности”, материальности...» [7, т. 1, с. 124]. И ученый не избежал параллели между высказанным “систематически и поэтически совершенно” у философа и выраженным “хаотически” у Гофмана [7, т. 1, с. 124]. Ему же принадлежит мысль, что эстетика Гофмана содержала в себе “слияние литературно-поэтического и музыкального” и была направлена на “целостное выражение личности, выявляющей, но не разрешающей свои внутренние противоречия” [7, т. 2, с. 6]. Остается только добавить, что у Гофмана внутренний хаос природы “музыканта”, как он сам определил своего литературного героя, всегда напоминает смешение аккордов разных тональностей: “Жизнь ведет на разные лады свою дразнящую игру”⁷ [8, т. 1, с. 305]. По сути, о том же отражении “дразнящего” разнообразия конкретно-чувственной реальности идет речь и у Зольгера.

В непосредственной близости двух ярких фигур позднего романтизма убеждает ряд “рамочных” бесед в цикле “Серрапионовы братья”. В целом из них вытекает, что творчество есть взаимодействие поэтической фантазии и наблюдения над жизнью: “Дух, живущий в истинном поэте, бросает в капельну все образы, явившиеся ему в пестром вечном круговороте, и, словно из осадка по окончании химического процесса, подобно сгусткам, возникают фигуры... которые...непрестанно разгуливают среди нас” [8, т. 4, с. 371]. Подобные “серрапионовские” выводы кажутся прямо заимствованными из “Эрвина”: “...правдивость искусства в том и заключается, что высшая идея неизменно является художнику в действительных образах... Следовательно, предмет искусства...царство фантазии – это сама действительность, только в самой существенной... форме бытия”, – утверждал Зольгер [9, с. 229].

⁴ Тиком совместно с Вакенродером; впрочем, именно последнего можно считать основным автором этой книги.

⁵ Ломка национального сознания и рост революционной активности разных кругов немецкого общества, пробудившейся в первые десятилетия XIX в. под влиянием Французской революции.

⁶ По заключению Н. Берковского, в практике Бальзака «несомненно ее происхождение из старого “вулгарного реализма”, но философски и художественно поднятого» [6, с. 115].

⁷ Аккорд As-moll, секстаккорд E-dur, терцквартсекстаккорд D (piano) и т.д. [8, т. 1, 305].

Идея слияния воображаемого и зримого, едва ли не основная в “Эрвине”, уже не укладывалась в абстрактные формулы. В одном из писем его автор уточнил, как он хотел бы представить свои идеи: так, “чтобы их можно было узнавать, во всех их преломлениях, в самом реальном мире...” [9, с. 394] (Курсив наш. – Д.Ч.). И если мышление философа уже требовало образно-конкретного оформления, то в литературе художественное отражение реального тем более должно было преобладать над философским содержанием⁸. Именно это и определило важнейшую особенность творчества Гофмана.

Гофман, романтик не в первом поколении (и это учитывает А.В. Михайлов), мог лишь проверить на прочность заложенный до него эстетический фундамент, конкретизируя в своей практике прежде всего центральный предмет романтизма – человека “внутреннего”. Писатель показал разные варианты исхода “музыкальных страданий”: смерть, безумие, религиозное отречение, артистическую игру с жизнью. Еще одним было постепенное “приземление” героя, носителя идеала, и тогда сюжет, действительно, приобретал тривиально-упрощенный характер. Но в изображении нисхождения индивидуального, нестандартного, до всеобщего, повседневного очерчивался облик реальности, воздействующей на духовный мир.

Таким разрешением конфликта развенчивалось важнейшее эстетическое положение ранних романтиков о *романтической иронии*, подразумевающей всесилие индивидуально-духовного начала. Естественно оказывался под вопросом и авторский “произвол” (*Willkür*) – чисто субъективный характер творчества: оно должно было так или иначе подчиняться объективным моментам. Двойственным освещением выдающейся личности, *иронизированием* собственных сюжетных коллизий, фантастических построений, Гофман проиллюстрировал то, что А.В. Михайлов отмечает у Зольгера: новое понимание иронии, которое явилось “преодолением” романтической, “шлегелевской” [7, т. 1, с. 123], возводившей в степень поэтический субъективизм.

“Рамка” цикла “Серапионовы братья”, включающего большей частью произведения, уже опубликованные по отдельности, представляет попытку рассмотреть их “со стороны”, попытку теоретически неприемлемую для автора-романтика. Подобное предпринял ранее Тик в цикле “Фантазус” (1816), однако здесь “рамочные” разговоры содержат

более глубокий критический разбор вставных новелл, сочинений “братьев”, что на самом деле является оценкой, которую дает *действительный* автор, Гофман, написанному им же самим – как бы с позиции читателя.

У иенских романтиков понятие о читателе, о публике, предполагало избирательность, особую духовную близость с “адресатом”, по словам А.В. Шлегеля, “некий постулат, подобно церкви” (см. [2, т. 1, с. 281]). Доступность произведения лишь немногим считалась главным его достоинством: пишущий “конструирует и создает себе читателя таким, каким он должен быть ... вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (*Symphilosophie*), или поэтического сотворчества (*Sympoesie*)” [2, т. 1, с. 287]. Читательскую массу ранний романтизм игнорировал как ту реальность, над которой возвышается творческий гений, сосредоточенный на проблемах глобальных, но не конкретно-земных; читателя *реального* для него не существовало.

В “рамке” “Серапионовых братьев” Гофман предлагает иной взгляд на публику, хотя и не опровергает полностью раннеромантический. Среди сочинителей-“братьев” – те, кто осознает отступление мечты перед повседневностью, а это подсказывает, что в книгах, не меньше, чем мечту, ищут повседневный мир, значит, писатель должен сделать и его своим предметом. К такому выводу приводит еще одно наблюдение: сам по себе романтический метод, с его философичностью и символикой, постепенно превращается в *канонически-тривиальный*, мало пригодный для живого воспроизведения мечты.

Беседы “серапионов” по сути сводятся к сопоставлению двух тенденций: романтический вымысел и безыскусственная правда. Для творческого воображения остается по-прежнему привлекательным *нечто*, скрытое за пределами видимого, к тому же у некоторых в читательской среде пристрастие к необыкновенному сделалось модным и потому “какой-нибудь честный малый, коли хочет он удержаться в чайных гостиных и альманахах, может хитростью протащить (в свое сочинение. – Д.Ч.) лишь два-три щелчка по носу да легкую затрещину” [8, т. 4*, с. 314]. Однако продолжать манипулировать “призрачными фигурами” [8, т. 4*, с. 124] и проходить мимо простых вещей уже невозможно.

Расходясь таким образом с иенскими теоретиками, Гофман тем не менее по-своему разделял их избирательность – потребность в читателе, который *понимает* автора. Как и Шлегели, он вовсе не был намерен руководствоваться запросами пуб-

⁸ По мнению самого же А.В. Михайлова, к середине второго десятилетия философичность немецкой литературы почти исчезает, сохраняясь только в лирике Эйхендорфа.

лики ради наибольшего эффекта: на его взгляд, это было бы ремесленничеством, а не творчеством, и даже если мастерством, то не искусством. “Братья” с презрением говорят о сочинениях, где к придуманному выигрышному положению пристраивается “какой-нибудь худосочный обыденный сюжет”, как и о сочинителях, которые в угоду моде безуспешно пытаются “взобраться на вершины истинной, романтической поэзии” [8, т. 4*, с. 125].

Сохраняя в своем эстетическом сознании романтическую основу, Гофман при этом отдавал себе отчет в неизбежности ее трансформации. Показывая как факт исчезновение, растворение идеального в реальных ситуациях, он невольно демонстрировал весомость тривиальных ценностей, но тривиальное получало у него чаще всего комическую развязку. Один из ярких примеров – “Крошка Цахес по прозвищу Циннобер”, где действие развивается и завершается к удовольствию рядового читателя, тогда как читатель вдумчивый вполне может рассмотреть здесь не веселый вывод: идеальное уподобляется материальному (высшее благо для героя-поэта – хозяйственная жена и кухня, где не перекипают и не подгорают блюда). В несерьезности счастливого конца убеждает разрешение всех и всяких противоречий благодаря вмешательству доброго волшебника или умелого артиста, хитро проделавшего фокус (“Синьор Формика”, “Выбор невесты”); сама же жизнь вовсе не способствует гармонии. В сюжетах такого типа романтическое продолжает существовать в *самоотрицании* – как и во всем самосознании позднего романтизма.

Новым характером содержания было спровоцировано невнимание писателя к тому, что издавна давало право прозаическому сочинению называться *поэзией*, – к эстетической сути языка. Ранний романтизм ее оберегал; в прозаическом тексте Новалиса взаимозависимость мысли и лексики не менее безусловна и столь же важна, как у хорошего стихотворца. Пренебрежение поэтической значимостью слова – другой упрек, который предъявляет Гофману А.В. Михайлов. Однако ученый готов видеть в этом один из моментов перехода от романтизма к реализму: “...наверное, для судеб новых поэтических позиций XIX века было существенно, чтобы кто-нибудь из писателей уже теперь отказался от взгляда на слово как на нечто поэтическое в себе самом, самоценное, драгоценное... С влюбленностью в такое слово надо было практически расставаться...” [10, с. 65].

На этом оправдательном для Гофмана сообщении стоит остановиться. Его подтверждает процесс, наметившийся в разных национальных

литературах первых десятилетий века: замена приоритета формы приоритетом содержания, что на деле означало поиски новой формы, которая в своей упрощенности должна воспроизводить правду. В свете этого стихи – в них лексика играет главную роль – начинали уступать место прозе. В 1822 г. (год смерти Гофмана!) Пушкин заметил, что в прозе “блестящие выражения ничему не служат” [11, т. 7, с. 256], важно прежде всего содержание.

Между тем в европейской эстетической мысли некоторое время еще удерживался культ *поэтического* и привилегия оставалась за творчеством стихотворным. Грильпарцер был убежден, что проза сама по себе лишена эстетического начала. Гегель считал, что в прозе “образность вообще не важна, а важно значение как таковое, избираемое в качестве содержания” [12, т. 3, с. 387–388]. Сент-Беву увлеченность прозаика содержанием напоминала давно отжившую просветительскую установку “ставить талант на службу определенных религиозных или философских идей” [13, с. 100–101]. Бестужев-Марлинский, едва ли не первый из русских литераторов признавший Бальзака, все-таки предпочитал его романам прозаические сочинения Гюго, в которых находил поэтическую тональность. И всегда там, где видели *прозаичность* изображения, автора объявляли тривиальным беллетристом, а не художником. Такой критике был подвергнут Пушкин-прозаик, притом с разных позиций. Булгарин резко осуждал “простоту” и “сухость” его историй в сравнении с увлекательными фабулами Ирвинга и Бальзака; Белинский счел “Повести Белкина” недостойными великого имени, а “Барышню-крестьянку” назвал “водевильной” [14, т. 3, с. 63]. Но Сенковского восхищало, что пушкинскую прозу “все, от графини до купца второй гильдии, могли читать с одинаковым наслаждением” [15, с. 922–923].

Во Франции, Англии, России новая проза с ее национальными особенностями подготавливала реалистический метод. В Германии же, в прозе бидермейера, сменившего романтизм, поэтически-идеальное, перемещаясь в бытовую сферу, закрашивало ее настоящий облик. Такой тип произведения можно найти и у Гофмана. Правда, его признаки чаще всего усматривают в “лежащем на поверхности”. Так, начиная с Белинского и кончая Н.Я. Берковским, безоговорочно ставят рядом две новеллы – “Мастер Мартин-бочар” и “Мастер Иоганнес Вахт”⁹, тогда как в игровой легковес-

⁹Разумеется, Белинский не мог знать ни понятия “бидермейер”, ни всего художественного материала, объединенного позднее этим названием; он просто одобрял в обеих новеллах появление демократического героя.

ности первой из них налицо сопоставление двух концепций творческой личности – иенской и гейдельбергской (индивидуалист и носитель коллективного духа)¹⁰, а в патетичности второй – заданное славословие личности бюргера.

При том, что направление в искусстве, получившее название бидермейер, охарактеризовано германистами не одного поколения¹¹, его специфика не всегда достаточно уловима на конкретном литературном материале. В частности, когда речь идет о Гофмане, чья принадлежность к бидермейеру явно преувеличена некоторыми исследователями¹². К такой тенденции склоняется и А.В. Михайлов, утверждая, что “иллюзорный образ действительности, который вполне удовлетворяет среднего буржуа (филистера, как говорили в XIX веке)” [19, с. 52] складывается из сочетания возвышенно-фантастического и подчеркнуто-обыденного *во всем* творчестве писателя.

С этим мнением никак нельзя согласиться. Если видеть в бидермейере, по определению, данному самим же А.В. Михайловым, “эпилог предшествующей эпохи, такое лирическое заключение, благодаря которому состояние исключительной духовной напряженности должно обрести покой” [10, с. 550], то из оставленного Гофманом к нему можно причислить немного. В целом же его творчество несет в себе совсем иное настроение, с удивительной точностью переданное Ахматовой:

Он знает, как гулок задушенный крик
И в чей переулочек забрался двойник.

Устранение жизненных диссонансов без чудесного вмешательства писатель весьма неуверенно набросал только в самом конце своего творческого (и жизненного) пути, в начале 20-х гг., когда в новой исторической ситуации романтическое миропонимание отмирало окончательно. И там, где он пытался освоить мировоззренческую платформу бидермейера, он писал уже *не на своем уровне*: идеализированный образ бюргера, филистера в том смысле, какой придавали этому слову романтики, не выглядит у него художественным.

В “серапионовских” беседах не раз заходит речь о поэтизации “прозы жизни” – как бы в продолжение романтизма на новой основе. Бидермейер приблизился к такой цели, и последовавший за ним “поэтический реализм” Шторма, Келлера, Фонтане воспринял ее как традицию. Однако поэтическое, исходившее от жизни, не имело ничего общего с тем постижением изначально-сокровенного смысла бытия, в котором романтическое творчество поднималось до уровня философии. Трудно сказать, смог ли бы Гофман, *романтик по происхождению*, стать реалистом на уровне мастеров первой половины века. Но в том, что он никогда не сделался бы полноценным представителем бидермейера, которому органически близко *бытовое начало*, убеждает и поздняя новелла “Мастер Иоганнес Вахт”, и неоконченный рассказ о великом Дюрере “Враг”, где романтическая оппозиция “художник – реальный мир” не имеет ни прежнего, ни нового разрешения. Гофмановский бидермейер может только свидетельствовать, что немецкий романтизм закончил свое существование, подавленный побеждавшей бюргерской действительностью.

Гофман не единственный немецкий прозаик, который, сформировавшись в русле романтизма, оказался бессилем продлить его жизнь. Арним завершил свою писательскую деятельность в начале 20-х гг., почти за десять лет до смерти, новеллой “Хозяева майората”, где романтизация исторической старины, так или иначе присутствующая и в предыдущих его произведениях, уступила первое место отражению жесткой буржуазной логики, что также отражает более пристальный взгляд романтика в сторону реальности. Прекрасная новелла Эйхендорфа тех же лет “Из жизни бездельника” завершается тривиальной развязкой, хотя и окрашенной авторской иронией: мечтатель удовлетворяется реальной судьбой¹³.

Философичность содержания никогда не входила в задачу Гофмана, и в “беллетристичности” его сюжета на исходе романтической эпохи могло отчасти играть роль неприятие широко распространенной моды на философию. В “Повелителе блох” есть остроумный пассаж (возможно, подсказанный двойственным отношением современников к фигуре Жермены де Сталь) – о женщинах-писательницах, “которые, как говорится, хозяйничали, будто у себя дома, в самых что ни на есть глубинах бытия, во всех тончайших философских проблемах...” [8, т. 5, с. 430]. То, что сам Гофман избегал “хозяйничать” в мире идей,

¹³ Ироническая окраска такого финала никак не позволяет отнести и это произведение к бидермейеру.

¹⁰ Подробнее об этом в книге Д.Л. Чавчанидзе [16, с. 208–213].

¹¹ Обстоятельный разбор бидермейера в статье А.В. Михайлова “Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века” [10] сопровождается обширнейшей библиографией вопроса; из отечественных работ к списку надо добавить книгу Е.Р. Ивановой [17].

¹² Иногда это вытекает из мнения о параллельном существовании романтизма и бидермейера, например, у крупнейшего исследователя бидермейера Ф. Зенгле. См. [18].

является еще одним свидетельством окончания “эстетического периода” немецкой литературы¹⁴, времени, когда искусство было неотделимо от философии, ею питалось. Отрыв от нее практически означал, что в качестве источника творчества была признана живая действительность.

Но развивавшаяся эстетическая мысль XIX в. могла воспринимать такой источник и как философский. В России в самом начале 30-х гг. Надеждин выделил особый жанр – повесть *философическую*, которая “представляет избранный момент жизни как развитие идеи, как решение умозрительной задачи... Смысл жизни должен находиться в ней самой, и философическая повесть должна его не *вносить*, а *указывать*” [21, с. 322]; (*Курсив наш – Д.Ч.*) Неизменно придерживаясь в вопросах становления отечественной прозы, как подчеркивает Ю.В. Манн, “критерия философски-значительного” (см. [21, с. 28]), Надеждин прямо называл его образец: “Таковы повести первоклассных германских писателей, где жизнь представляется торжественным оправданием высших философических идей, философией в лицах. Между ними первое место неоспоримо принадлежит Гофману и Тику” [21, с. 322].

У обоих упоминаемых авторов русский критик, знаток шлегелевской и до-шлегелевской эстетики, уловил *традиционно немецкий* аспект разного мышления, противопоставив их Гюго и Бальзаку. Полагаясь на него, можно без сомнения утверждать, что Гофман отдал достойную дань “германскому гению”, когда придал философии видимость беллетристики. Действительность диктовала писателю, подлинно талантливому, именно такую форму анализа жизненной реализации философских идей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе “Странствий Франца Штернбальда” // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000.
2. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. М., 1983.
3. Новалис. Фрагменты. // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
4. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
5. Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941.
6. Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Составители А.В. Михайлов и В.П. Шестаков. В 2-х тт. М., 1981–1982.
8. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений в шести томах. М., 1997–1999.
9. Зольгер К.В.Ф. Эрвин. М., 1978.
10. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.
11. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. Изд. 3. Т. 7. М., 1964.
12. Гегель. Эстетика в четырех томах. Т. 3. М., 1971.
13. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970.
14. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1948.
15. Томашевский Б. Язык и стиль Пушкина // Пушкин. Сочинения. Л., 1935.
16. Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: Изд-во Московского университета. 1995.
17. Иванова Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. М., 2007.
18. Sengle F. Die Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850. Stuttgart, 1965.
19. Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М., 2008.
20. Гейне Генрих. Романтическая школа // Гейне Генрих. Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М., 1982.
21. Надеждин Н.И. Летописи отечественной литературы // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972.

¹⁴ Термин Гейне: Kunstperiode [20, т. 4, с. 352].