

## К 250-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА

УДК 821.112.2.0

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

Д.Д. Черепанов  
© Черепанов Д.Д., 2026

### ТЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В ЦИКЛЕ «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ» Э.Т.А. ГОФМАНА

**Аннотация.** В статье предлагается новая точка зрения на соотношение между творчеством Э.Т.А. Гофмана и немецкой романтической традицией. Анализируется переосмысление в произведениях Гофмана 1810-х годов одного из важнейших аспектов раннеромантической «религии искусства» – представления об особом, подлинном знании, доступном художнику. Сравнение с произведениями Л. Тика, В.Г. Вакенродера, Новалиса показывает, что Гофман воспринял основные черты этой концепции. Рассматриваются новеллы «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан», сложное соотношение точек зрения и уровней повествования в цикле «Серapiионовы братья». Художественный мир Гофмана раскрывается посредством анализа образов и мотивов первого раздела «Серapiионовых братьев». Демонстрируется развитие мысли Гофмана от гносеологического оптимизма к принципиальной неопределенности, которая понимается не только как эстетический принцип, но и как своеобразная картина мира. Центральным элементом этого мировоззрения, сходство которого со взглядами йенских романтиков больше, чем принято считать в литературе, по-прежнему является субъект, «я» пишущего, бытие которого утверждается через акт творчества.

**Ключевые слова:** Э.Т.А. Гофман; Новалис; Л. Тик; романтизм; «Серapiионовы братья»; «Кавалер Глюк»; «Дон Жуан».

Получено: 10.02.2026

Принято к печати: 09.03.2026

**Информация об авторе:** Черепанов Даниил Дмитриевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9665-6108>

**E-mail:** cherepanovdd@my.msu.ru

**Для цитирования:** Черепанов Д.Д. Тема поэтического знания в цикле «Серапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 9–30.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

**Daniil D. Cherepanov**

© Cherepanov D.D., 2026

## **POETIC KNOWLEDGE IN E.T.A. HOFFMANN'S *DIE SERAPIONSBRÜDER***

**Abstract.** This article suggests a new point of view on the relationship between E.T.A. Hoffmann and other writers of German Romanticism. Early German Romanticists believed in art as a unique source of poetic knowledge; such beliefs were an important part of “Kunstreligion” (religion of art / art as religion). It is demonstrated that Hoffmann adapted this notion, as it was represented by L. Tieck, W.H. Wackenroder, Novalis. The study traces the evolution of Hoffmann’s poetic gnoseology between 1809 and 1821. His early works, *Ritter Gluck* and *Don Juan*, are contrasted both with the writings of early Romanticism and with his later collection, *Die Serapionsbrüder*. By analysing the complex narrative structures of the latter, the article reveals a shift in Hoffmann’s thought from the gnoseological optimism of his early period towards fundamental uncertainty. This uncertainty is shown to be not merely an aesthetic principle but an element of a sophisticated worldview. The frame narrative and the stories within *Die Serapionsbrüder* are examined as an interconnected nexus of images and motives. This approach uncovers new aspects of Hoffmann’s ideas, suggesting that the writer’s relationship with Jena Romanticism was closer than has previously been recognized.

**Keywords:** E.T.A. Hoffmann; Novalis; L. Tieck; romanticism; “Die Serapionsbrüder”; “Ritter Gluck”; “Don Juan”.

Received: 10.02.2026

Accepted: 09.03.2026

**Information about the author:** Daniil D. Cherepanov, PhD in Philology, Associate Professor, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU), Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9665-6108>

**E-mail:** cherepanovdd@my.msu.ru

**For citation:** Cherepanov, D.D. “Poetic Knowledge in E.T.A. Hoffmann’s *Die Serapionsbrüder*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 9–30. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

## Введение

Вопрос о месте Э.Т.А. Гофмана среди писателей-романтиков многократно рассматривался в обширной научной литературе. Наличие очевидных генетических связей между произведениями Гофмана и йенских романтиков естественным образом подсказывало сопоставительный подход, в рамках которого были отмечены как моменты существенного сходства, так и различия, которые интерпретировались как развитие, движение – либо внутри романтизма, либо за его пределы. Характер вопроса таков, что в его истории сталкиваются разные мировоззренческие позиции, использующие разные системы понятий. Соответственно, по-разному мыслились сущность романтизма и положение Гофмана. Так, В.М. Жирмунский выделил своеобразную мистику в качестве отличительной черты йенского периода и отмечал, что Гофману было чуждо такое понимание жизни: идеал в его произведениях превратился в «бессильную иллюзию», противостоящую утратившей привлекательность «действительной жизни» [6, с. 195]. В отличие от йенских романтиков, понимавших мир как «живое, таинственное, божественное целое» [6, с. 186], Гофман ощущает принципиальную раздвоенность бытия, «резкую противоположность идеала и действительности» [6, с. 192]. Несмотря на определенные параллели с гейдельбержцами, Гофман не мог быть причислен и к тем, кто предпочел мистике «религию», т.е. «отречение от жизни», принципиальное разделение плоти и духа под знаком аскетизма, отказ от «мистического оптимизма и индивидуализма» [5, с. 22 (1-ая паг.)]. Таким образом Гофман оказывался в стороне от основной линии романтического движения. К похожему выводу на иных основаниях пришел К. Гюнцель, который закономерным образом стремился оградить писателя от ассоциации с теми романтическими идеями, которые «взяты были на вооружение реакционными идеологами», и предлагал понимать «романтическое царство духов» не в традиции «романтической школы Шлегеля и Новалиса» – т.е. не в идеалистическом (и тем более не в религиозном), а в «реалистическом» ключе [4, с. 20]. С точки зрения Г. Гюнцеля, Гофман постепенно дрейфовал прочь от романтизма, хотя и был связан с этим направлением «тысячами нитей существа своего» [4, с. 21].

В современной отечественной германистике заочный спор о значении Гофмана связан с вопросом о содержательной («филосо-

фической») стороне его творчества: с точки зрения А.В. Михайлова, Гофман – «очень скромный беллетрист конца романтического периода в Германии» [9, с. 330], Д.Л. Чавчанидзе отстаивала взгляд на писателя как на носителя романтической традиции, отдававшего себе отчет в необходимости ее трансформации [14, с. 50]. Такая трансформация заметна, прежде всего, по тому, как Гофман изображал соотношение между «индивидуально-духовным началом» и «реальностью»: в то время как для йенцев идеальное начало полностью автономно, у Гофмана оно подвергается воздействию реальности [14, с. 49]. Рассматривая романтическое движение в ретроспективе, Гофман показывал разные варианты творческого пути – «смерть, безумие, религиозное отречение, артистическую игру с жизнью», а также «постепенное “приземление” героя», превращение его из носителя идеала в человека, смирившегося с «реальной судьбой» [14, с. 49]. Во всех этих многочисленных вариантах заметна тенденция изображать художников (в широком смысле слова “Künstler”, т.е. «человек искусства») несерьезно, пародийно – так «романтическое продолжает существовать в самоотрицании» [14, с. 50]. Особое значение для мысли Гофмана в ее развитии имеет рамочное повествование «Серапионовых братьев»: Д.Л. Чавчанидзе понимает «рамку» цикла как способ выражения новой критической оценки, данной автором собственным произведениям. «*Нечто*, скрытое за пределами видимого» относилось для него отныне исключительно к области воображения или моды, – т.е. к области заведомо ирреальной [14, с. 49]. Из этого следует, что Гофман, с точки зрения Д.Л. Чавчанидзе, в значительной мере отказался от раннеромантической концепции особого, поэтического знания.

В этой статье предпринимается попытка прояснить, в какой мере это утверждение справедливо. Наделен ли в произведениях Гофмана особый мир, открывающийся художнику, подлинным бытием, или он относится к области иллюзий? Какова познавательная ценность искусства? Хотя вопрос о соотношении между творчеством Гофмана и раннеромантической концепцией подлинного знания, одной из важнейших составляющих романтической «религии искусства» (Kunstreligion) в ее различных вариантах далеко не нов<sup>1</sup>, его решение остается не вполне очевидным: на-

---

<sup>1</sup> Уже в 1914 году В.М. Жирмунский сопоставлял произведения Гофмана с произведениями В.Г. Вакенродера, Л. Тика, Новалиса и др. с точки зрения их

пример, авторы стандартного справочно-энциклопедического издания о Гофмане не считают тему «религии искусства» значимой для Гофмана, упоминая ее только применительно к творчеству Л. Тика и В.Г. Вакенродера [16, S. 146], в то время как исследовательница музыкальной эстетики Гофмана уделяет этой теме повышенное внимание [15, p. 1–32].

### Тема поэтического знания у йенских романтиков

Интерес к теме особого, поэтического знания роднит Гофмана с йенскими романтиками, обращавшимися к ней в большинстве программных произведений. Первые же страницы «Сердечных излияний отшельника, любителя искусств» посвящены полемике против ложных мудрецов, «так называемых теоретиков и систематиков» [2, с. 28]. Отшельник противопоставляет им Рафаэля, обладающего редким даром прозревать божественную красоту, и утверждает, что художнику доступен особый способ познания, благодаря которому «предметы» невидимого мира без помощи слов и понятий напрямую «приходят к нам в душу» [2, с. 66]. Однако, как бы помимо воли вакенродеровского рассказчика, желающего сосредоточиться на возвышенных и спокойных «небесных» образах, не менее сильным свидетельством о реальности иррационального мира становятся темные видения болезненных художников. «Странности» вечно беспокойного Пьеро ди Козимо, умевшего захватить зрителя с помощью «болезненных и неприятных ощущений» [2, с. 72], в конечном счете означают постоянную мысль о страдании и смерти – плод той же «вечной труженицы природы», в которой отшельник видит явление божества. Монах отказывает болезненным художникам в «подлинно артистическом духе», но вынужден признать их самих «произведением искусства», т.е. явлениями, живыми подобиями абсолюта [2, с. 73–74]. Можно думать, что «божественное» в «Сердечных излияниях» представлено шире, чем это кажется отшельнику; оно включает в себя не только светлое и радостное «небесное» начало, но и все мучительное, мятущееся, темное. Отсюда двойственность в переживании искусства: в стихах Йозефа Берглингера музыка изображается то как «святая Цецилия», то как Венера, похищающая Адониса.

Подлинность творческого призвания подтверждается тем, что оба начала проявляют себя в жизни композитора, начавшего путь стихотворением о музыке в размере *Stabat mater* и закончившего сочинением и *проживанием* оратории, посвященной распятию Христа. Таким образом смерть Берглингера развивает тему, начавшуюся с видения Мадонны Рафаэлем<sup>2</sup>, и таким образом утверждает правомочность и необходимость художественного постижения мира.

«Гимны к ночи» Новалиса начинаются с противопоставления двух типов знания, дневного и ночного. Первый тип знания имеет дело только с *явлениями*, хотя и чудесными (*Wundererscheinungen*); его предмет – космос как «протяженное пространство» (*der verbreitete Raum*), царства минералов, растений и животных [20, Bd 1, S. 131]. Второй тип открывает смотрящему просторы по ту сторону самых дальних звезд [20, Bd 1, S. 133]. Ночь раскрывает не только внешний, но и внутренний мир, «глубины любящей души» [20, Bd 1, S. 133]. Благодаря поэтическому знанию мир превращается из множества объектов, от которых познающий отделен непроницаемой стеной, в живое существо, возлюбленную, отношения с которой сравнивается с брачной ночью. Первая – программная – глава «Генриха фон Офтердингена» открывается дискуссией об особом поэтическом знании. Оспаривается житейская мудрость: «снам веры нет» (*Träume sind Schäume*) [20, Bd 1, S. 198]. Эта сентенция опровергается совпадением между собой двух снов (Генриха и его отца) в самых существенных моментах. В обоих случаях появляются пейзажи, структурированные схожим образом: Генрих во сне поднимается вверх по склону горы; его отец восходит на гору, с которой «вся Тюрингия видна была как на ладони» [10, с. 12]. Затем оба углубляются в пещеру, из которой исходит свечение. Генрих видит луч света или светящейся жидкости, орошающей каменный зал; отец Генриха видит пещеру, залитую ярким светом, не имеющим источника (*Ein glänzendes Licht war in der Höhle verbreitet* [20, Bd 1, S. 201]). В обоих случаях стихия света соединяется с женственным на-

---

<sup>2</sup> Образы Мадонны, Венеры и Марии, стоящей у Креста, начинают сливаться. Отшельник, любитель искусства, не замечает кощунственности этих параллелей точно так же, как не обращает внимания на сомнительную пользу от созерцания обнаженного св. Себастиана для благочестивых размышлений («О двух удивительных языках...»).

чалом: для Генриха оно как будто растворено в потоке, рождающемся из светящегося источника (Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen [20, Bd 1, S. 197]), отец видит прекрасную статую, перед которой сидит, очевидно, несостоявшийся Пигмалион. Затем происходит перемещение в какое-то иное пространство, находящиеся одновременно «в глубине» и «по ту сторону». Там, как и Генрих, отец видел во сне долину, в центре которой находился голубой цветок. Как и Генрих, он под влиянием этого сна двигается в путь и находит возлюбленную. Такого рода совпадения, как понимает читатель, возможны только в том случае, если сны являются не просто фантазией, но имеют характер *над-субъективной* реальности<sup>3</sup>. В художественном мире романа эта реальность не может быть сведена к одной только психике, она включает объективный мир: сон отца уже частично сбылся (Генрих и есть предсказанный чудесный ребенок), постепенно сбывается и видение Генриха – показательны названия двух частей романа, «Ожидание» (Die Erwartung) и «Исполнение» (Die Erfüllung). Новалис, как и Вакенродера, отличает своего рода гносеологический оптимизм. Реальность открывается поэту как целое, в котором преодолевается не только граница между субъективным и объективным, но и грань между настоящим, прошедшим и будущим: Генрих видит себя самого и все события своей жизни, в том числе грядущие, в древней книге на провансальском языке [10, с. 55]. Между снами, произведениями искусства и материальным миром есть система соответствий, погружение в одну область раскрывает и все остальные.

Вопрос о достоверности мира, открывающегося художнику, занимает особое место и в хорошо известных Гофману произведениях Л. Тика. Новеллы «Верный Эккарт и Тангейзер» и «Рунен-

---

<sup>3</sup> Пара понятий «объективное» и «субъективное» понимается в рамках этой статьи в самом общем смысле как обозначение 1) материального мира, существующего независимо от индивидуального сознания, и 2) внутреннего мира, индивидуального сознания и его производных. Выражение «*над-субъективное*» используется для описания реальности, которая, относясь к нематериальному миру, в то же время не зависит в своем существовании от *индивида*. Это выражение, образованное по аналогии с распространенным понятием «интерсубъективное» (см., напр.: *Лекторский В.А. Субъективное* // Новая философская энциклопедия. Т. 3. С. 662–663), не претендует на введение нового термина; его задача – избежать ассоциаций с внешними по отношению к изучаемому художественному произведению терминологическими системами.

берг» построены вокруг столкновения двух миров, каждый из которых претендует на то, чтобы быть подлинной и единственной реальностью. Тангейзер рассказывает историю, которую невозможно согласовать с событиями, известными его другу. Известно, что отец Тангейзера умер после исчезновения последнего, в то время как Тангейзеру кажется, будто события произошли в обратном порядке. Тангейзер уверен, что был влюблен, из ревности бился на дуэли с другом и убил его, между тем как его друг, живой и здоровый, слушает рассказ. В финале новеллы мир Тангейзера одерживает победу и разрушает повседневный быт. Эмма, казавшаяся Тангейзеру давно умершей, вновь – уже наяву – погибает от его руки; фон Вольфсбург пропадает под действием венерических чар. В «Руненберге» похожий конфликт получает иное, менее очевидное разрешение. Вновь противостоят друг другу две реальности, одна из которых доступна всем, а вторая открыта лишь художнику, Христиану. Казалось бы, все свидетельствует о безумии художника: читатель, вместе с рассказчиком и женой Христиана Элизабет, видит кремьень, куски кварца и обычную гальку там, где художник созерцает горящие огнем драгоценные камни [12, с. 209]. Однако обнаруживается, что по крайней мере часть его видений существует и в объективной реальности – например, покрытая узором драгоценных камней и минералов каменная скрижаль, полученная от красавицы из недр Руненберга [21, Bd 2, S. 78], или страшная лесная женщина, которую видят Элизабет с дочерью. Итак, в новеллах Тика утверждается, что мучительное состояние художника, которое посторонним кажется безумием, на самом деле означает погружение в иные планы действительности.

### **Поэтическая гносеология Гофмана: от оптимизма к неопределенности**

Биографы Гофмана неоднократно отмечали, что писатель, как кажется, мало интересовался сложными построениями классической немецкой философии [11, с. 37; 8, с. 12]. Однако именно тема поэтической гносеологии занимает центральное место в ранней новелле «Кавалер Глюк» (1808–1809). Вопрос о соотношении субъективного и *над*-субъективного решается посредством введения фигуры незнакомца, в финале представляющего «тем самым кавалером Глюком» (*Ich bin der Ritter Gluck*) [17, Bd 1, 77]. Он излагает концепцию многослойного мира: снаружи распо-

лагается «проезжая дорога» [3, т. 1, с. 35]; глубже, по ту сторону незримой преграды, через которую ведут врата слоновой кости, находится доступное далеко не всем царство снов. Но и оно не является конечной целью: для многих этот «замок Альцины» становится ловушкой, водоворотом, в котором растворяется личность (*sie zerfließen im Traum*) [17, Bd 1, S. 69]. Лишь избранным удастся разорвать этот заколдованный круг, проникнуть сквозь область «безумных образов» и вознестись к «вечному, неизъяснимому». К этой высшей точке ведет луч света, пронизывающий весь этот фантастический мир, центром которого является, как и у Новалиса, цветок, только солнечный – «солнечный цветок» (*die Sonnenblume*) [17, Bd 1, S. 71].

Параллели с «Генрихом фон Офтердингеном» бросаются в глаза. Сон Генриха музыкален: «отныне я думаю в лад музыке», – замечает он (*jetzt denke ich ... nach der Musik*) [20, Bd 1, S. 196]. Как и видения гофмановского персонажа, реальность Генриха состоит из нескольких слоев. Из повседневности он переносится в иной мир (в глагольной форме “*hinübergeschlummert*” корень “*schlummern*”, «дремать», используется как основа для глагола движения, а приставки обозначают движение вдаль и пересечение некоей границы) [20, Bd 1, S. 195]. Первый сон, в котором Генрих проживает множество жизней в дальних странах, сменяется вторым сном и знакомым тюрингским пейзажем; он, в свою очередь, уступает место миру под иссиня-черным небом (*schwarz-blau*), средоточием которого является голубой цветок, – этот переход у Новалиса, как и у Гофмана, описывается как *пробуждение*. У обоих писателей пространство сна пронизано светом и присутствием женственного начала. Но вместе со сходством читатель сразу замечает и различие. Рассказ гофмановского незнакомца вопиющим образом несерьезен, даже комичен: «солнечный цветок» одновременно – всего лишь подсолнечник, цветок совсем не возвышенный и не поэтический, а в его чашечке вместо прекрасного девичьего лика обнаруживается единственный глаз (он же именуется солнцем и трезвучием). Но сказанное нельзя отбросить как субъективную фантазию – персонаж, называющий себя Глюком, не только носит в себе полное собрание сочинений композитора, но и импровизирует «в духе и силе» самого Глюка. Иной мир вмешивается в жизнь художника и даже до какой-то степени разрушает ее, делая невозможным обычное повседневное существо-

вание, – но он же дарует ему особую интуицию и наделяет его способностью к подлинному общению.

Похожее подкрепление художественной фантазии внешними обстоятельствами, свидетельствующими о ее *над-субъективной* природе, завершает «Дон Жуана» (1812, публ. 1813): рассказчик, странствующий энтузиаст, узнает, что дуновение электризованного воздуха в два часа пополудни точно совпало со смертью актрисы. Таким образом подтверждается его интуиция как визионера, проникающего в «глубины» шедевра и ясно распознающего сущность «фантастических явлений чуждого мира» [18, Bd 1, S. 136]. Этот мир вмещивается в судьбу героев, переплетает между собой разные уровни бытия, становится причиной преждевременной смерти. Такие произведения Гофмана, как и новеллы Тика, отличаются своего рода «гносеологическим оптимизмом»: они утверждают одновременное существование творческого человека в нескольких пластах бытия, причем реальность искусства первична по отношению к повседневной жизни.

Между первыми литературными произведениями Гофмана и более поздним циклом «Серапионовы братья» (1818–1821) наблюдается преемственность. Цикл открывается рассказом о графе П., который считал себя мучеником Серапионом, пострадавшим при императоре Деции. Этот персонаж в значительной мере воспроизводит положение берлинского музыканта, называвшего себя К.В. фон Глюком, и тем самым по-новому ставит вопрос о соотношении «поэзии и правды» в произведениях искусства. Отшельник утверждает, что лишь по недостатку высшего знания (*Mangel höherer Erkenntnis*) поэт может думать, будто созданные им образы и события никогда не существовали в пространстве и времени, пытаясь «запереть их, как в ящике, в тесной комнатке своего мозга» (*in den engen Raum seines Gehirns einschachteln*) [17, Bd 1, S. 30]. Однако рассказ в целом подводит читателя к совсем иным выводам, чем «Кавалер Глюк»: мир, в котором живет Серапион, доступен лишь ему одному, *субъективен*. Это подчеркивается царящим в этом мире произволом: псевдо-Серапион знает о времени, прошедшем со времен гонений, беседует с Данте, Петраркой и Ариосто, и в то же время уверяет рассказчика, что они находятся в Фиванской пустыне. Поскольку Серапион становится покровителем возникающего литературного общества, этот небольшой рассказ можно рассматривать как поэтологический. Не случайно религиозность отшельника Серапиона проявляется, по-видимому,

почти исключительно в беседах с невидимыми друзьями – в этом он скорее похож на рассказчика из «Кавалера Глюка», имевшего привычку беседовать с «дружественными тенями» о науке, искусстве и т.п. [3, т. 1, с. 31]. Серapiион «сочиняет» свой собственный мир (или «романтизирует» мир действительный), и эта постоянная деятельность становится для него источником покоя и радости (*Ruhe und Heiterkeit*). «Уют», который рассказчик ощущает в присутствии Серapiиона (слово “*Gemütlichkeit*” в рамках «Серapiионовых братьев» трудно поддается переводу), становится важнейшей категорией поэтики: автор предисловия просит читателя «благодушно» (*gemütlich*) принять произведение, написанное «непритязательно и от всей души» (*aus treuem Gemüt*); Серapiионовы братья стремятся вернуть «прежнюю задушевность» (*die alte Gemütlichkeit*) [17, Bd 1, 12], прийти в «веселое задушевное настроение» (*eine fröhliche gemütliche Stimmung*) [3, т. 4, с. 11, 16, 19; 17] и т.д. Стремление к «уюту» означает стремление не к познанию *сущего*, а к созданию иллюзий, вымыслу. Единственный момент выхода из субъективного в область над-субъективного в этом рассказе – воздействие личности отшельника на рассказчика, а через него и на слушателей: «методичное безумие» графа П. оказалось *сильнее*, чем окружающая его повседневная действительность; оно дало ему особое видение (новеллы и другие поэтические произведения, по его словам, происходят у него «прямо на глазах» [17, Bd 1, S. 31]). Тем самым Серapiион демонстрирует «автономию идеального начала», которая, по выражению Д.Л. Чавчакидзе, была «центральной темой немецкого романтизма» [14, с. 48], но эта демонстрация сопровождается оговорками: фантастический мир уже не способен подчинить себе повседневную действительность.

В несколько ином ключе тема соотношения субъективного и над-субъективного трактуется в рассказе «Фалунские рудники» (1818). Этот рассказ, построенный вокруг противостояния двух миров, в значительной мере перекликается с сюжетом и проблематикой «Руненберга». В научной литературе встречаются диаметрально противоположные мнения относительно оценки, которую Гофман дал мировоззрению ранних романтиков. Так А. Хаймес, автор соответствующего раздела в современном справочном издании о Гофмане, считала, что в «Фалунских рудниках» писатель окончательно отмежевался от взглядов йенского кружка. По мнению исследовательницы, рассказ изображает путь творческого

человека уже не как проникновение в сокровенные законы вселенной, но как погружение в собственный внутренний мир, заканчивающееся своеобразным солипсизмом, полной утратой связи с реальностью и разрушением личности [16, S. 279]. Противоположную точку зрения выразил авторитетный отечественный исследователь, понимающий эстетику Гофмана в ключе, близком ранне-романтическому: искусство, «хотя и возникает на земной основе и в гуще обыденной жизни, ведет человека к небу, в божественные сферы» [1, с. 91].

Текст «Фалунских рудников», взятый без повествовательной рамки, противится истолкованию в солипсистском ключе. Ряд эпизодов призван подчеркнуть *над-субъективный* характер видений главного персонажа, Элиса Фрёбома: горняк Торберн впервые явился Элису еще в Гётеборге, описал рудники, которых моряк никогда не видел, и указал к ним дорогу; другие рудокопы по описанию узнали Торберна и оценили полученные от него сведения о горном деле как вполне достоверные [3, т. 4, с. 171], – следовательно, эта фигура не может быть всего лишь плодом индивидуальной фантазии. Схожим образом и Улла Дальшё сначала появилась во сне Элиса, а затем уже встретила ему наяву. Такого рода пересечения между сказаниями, снами и жизнью подтверждают существование иного мира, который перестает быть «просто сказочками» и обретает собственную реальность [17, Bd 1, S. 228].

Рассказ Гофмана повторяет Тика, утверждая «подгорный» мир искусства как подлинный и первичный по отношению к повседневности. Однако этот рассказ помещен в повествовательную рамку, охарактеризован как вымысел внутри вымысла – правда, в известной мере вдохновленный свыше (*Mir gab der Geist ein...* – так обосновывает рассказчик свое намерение еще раз обработать известный материал из книги Г.Г. Шуберта) [17, Bd 1, S. 206]. Переход от рассказа к «рамке», разговору друзей-сочинителей как бы отменяет то, что провозглашалось в финале «Фалунских рудников»; то, что в пределах рассказа имело *над-субъективное* или даже *объективное* бытие, превращается в субъективную фантазию. Этот эффект подчеркивается, поскольку члены кружка неоднократно характеризуют свои произведения как заведомо фикциональные, необъективные: например, рассказ Теодора «Фермата» кажется им не вполне соответствующим уставу общества, поскольку Теодор видел картину, о которой идет речь, не только духовным взором, но «и телесными очами» [17, Bd 1, S. 89–90].

Такого рода прием – введение рассказчика, появление которого вызывает у читателя сомнения серьезности рассказанного, как бы перечеркивает сказанное, весьма характерен для Гофмана. Один из самых ярких примеров – «Золотой горшок» (1813–1814): разговор архивариуса с повествователем производит действие, аналогичное случаям нарушения сценической иллюзии, которые, по выражению автора «Совершенного машиниста» (1813), спасают зрителей от «дьявольских ухищрений» поэтов и музыкантов, создающих «обманчивые соблазны фантазии» [3, т. 1, с. 76]. Гофман использовал подобный прием и в других случаях, например, за счет предисловия издателя к «Приключению в ночь под Новый год» (1815), ставящего под сомнение достоверность дневника путешествующего энтузиаста, который «не отделяет свою внутреннюю жизнь от внешней» [3, т. 1, с. 263]. Иногда рассказчик не выведен как отдельный персонаж, но о его присутствии и фикциональности текста напоминают подзаголовки, указывающие на *литературность* жанра (*Eine fabelhafte Begebenheit...*, *Ein Märchen...*), обращения к «благосклонному читателю» («Золотой горшок», «Артуров двор», «Щелкунчик и мышиный король») или стернианские упоминания персонажей о предстоящем напечатании их разговора («Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца», 1813). Вместе с тем, как не раз отмечалось, «Серapiионовы братья» – из числа самых автобиографичных произведений Гофмана [13, с. 471]. Подсказки в тексте (например, трехкратное повторение имени «Теодор» у автора, рассказчика и героя) намекают даже неискушенному читателю-современнику на существование этого пласта, предлагая начать расшифровку и тем самым вновь рассмотреть вымышленный текст как (в известном отношении) достоверный.

В повествовательной рамке «Серapiионовых братьев» этот прием становится предметом рефлексии: братья то стремятся *утвердить* истину поэтического вымысла, то опровергают свои слова. Так, Лотар настаивает, что подлинный поэт – тот, кто «действительно созерцал то, что провозглашал», отождествляя тем самым художника с пророком [17, Bd 1, S. 65], но тому же Лотару автор не без иронии влагает в уста панегирик в честь настольного календаря, названного «дивным произведением, исполненным неопровержимой истины» (*dies herrliche Werk voll unumstößlicher Wahrheit*) [17, Bd 1, S. 63–64]. Между тем в повседневный быт Серapiионовых братьев вкрадывается фантастический элемент: день, в который они, впервые собравшись после двенадцатилетней

разлуки, слушают рассказ об отшельнике Серапионе, против всякой вероятности оказывается не только днем смерти отшельника, но и днем памяти святого Серапиона. Это обстоятельство получает соответствующее психологическое истолкование: мысль об отшельнике, как предполагает один из братьев, возникла в памяти потому, что «внутренний дух посредством таинственной, тобою самим не осознанной операции, показал тебе образ утраченного друга в день его смерти» [3, т. 4, с. 51]. Так тема особого, иррационального знания как бы «контрабандой» проникает в повседневную реальность рамочного повествования.

Для описания такой трактовки темы субъективного и объективного представляется весьма удачным выражение «гносеология сомнения», использованное А.Ю. Зиновьевой [7, с. 45]. Кажется, однако, неверным сводить гофмановскую «неопределенность», как это делает А. Хаймес, к «субъективной фантазии». Противоречивая трактовка поэтического знания соответствует антиномичному мироощущению братьев-литераторов. Неразрешимые противоречия не дают им покоя: Лотар, с одной стороны, заявляет, что необходимо помнить о неизбывной *двойственности* мира (Duplizität), распадающегося на «внутреннее» и «внешнее», духовное и материальное, причем внешний мир является «рычагом» или «приводом» (der Hebel), обеспечивающим бытие и действие духа, а с другой – воспринимает внешний мир вполне в духе Платона как место заключения, подобное глубокой шахте (die Außenwelt, in der wir eingeschachtet) [17, Bd 1, S. 65]. Такой ход мысли – стремление к исходу из платоновской пещеры – предполагает развоплощение, «томление по смерти» (“Sehnsucht nach dem Tode”, по выражению Новалиса). Ужас, который Лотар испытывает после рассказов о Серапионе, Кrespеле и Антонии, вызван, по-видимому, воздействием на судьбы этих персонажей иррациональной силы, вырывающей их из повседневного «уютного» быта и подталкивающей через искусство в конечном счете к небытию, утрате себя.

Представляется, что в этом аспекте первый раздел «Серапионовых братьев» не столько отрицает, сколько дополняет и развивает картину мира йенских романтиков: не случайно и для автора «Гимнов к ночи» цель поэтического странствия двоилась, казалась то смертью, то «вечной брачной ночью», непрекращающимся созерцанием красоты и тайн вселенной. Следует помнить и об «Удивительном восточном сказании об обнаженном святом»

(в сборнике «Фантазии об искусстве» эта сказка приписана Йозефу Берглингеру), в котором умиротворяющие и примиряющие звуки музыки помогают святому (или одержимому) отшельнику освободиться от тела и в танце вознестись к небесам. Стоит учесть и то впечатление *литературности*, которое производят «Сердечные излияния» в целом: очевидная для читателя переработка жизнеописаний Дж. Вазари встроена в «рамку» рассуждений об искусстве – прием, в некоторой степени предвосхищающий композицию «Серапионовых братьев».

### От «странствия» к «кругам»: тема утраты и обретения «я»

Поэтическое познание мира для йенских романтиков означало преодоление границ, отделяющих «я» в его повседневном состоянии от мира. Однако их «снятие» означает, что исчезает, растворяется в бытии и само «я» – отсюда образы сна, погружения в поток (в первой части «Генриха фон Офтердингена» – в поток, текущий в глубину горы), растворения в музыке, смерти. Схожие по своей природе образы развоплощения, «переселения в Атлантиду», «смерти в любви» присутствуют во многих произведениях Гофмана, что дало, например, Р. Сафрански основание считать отрицание телесного и телесности одним из сквозных мотивов творчества писателя [11, с. 208–210]. Представляется, однако, что для понимания специфики гофмановского творчества существенен другой мотив, в каком-то смысле *обратный* идее развоплощения, дробления и утраты личности. «Серапионовы братья» открываются темой, несколько непривычной по сравнению с йенским романтизмом, – элегическим сетованием на *исчезновение* внешнего мира, его превращение в воспоминания, фантастические образы, в «наши мысли, наше собственное “я”» [17, Bd 1, S. 65]. Программу и цель серапионовых вечеров задает сетование одного из братьев: «Тщетный труд! Напрасно мы обманываем себя, напрасно гоним прочь горькую мысль: не вернуть, не вернуть больше того, что когда-то было» (...nicht wegzubannen ist die bittre Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiedergekehrt, was einmal dagewesen) [17, Bd 1, S. 65]. Собравшиеся пытаются преодолеть разрыв между собой-в-прошлом и собой-сегодняшними, победить время, воскресить умершее. Вернее будет сказать, что они не столько возвращают былое «благодущие», воссоздавая атмосферу старых встреч,

сколько призывают то, чего не было и в прошлом, *создают* с помощью воспоминаний и вымысла переживание «уют», – ощущение полноты и незыблемости бытия. Автор, персонажи рамки, герои рассказов и читатель становятся частью многократно повторяющейся ситуации – воображаемого уютного вечера у камина, общения вокруг книги, рассказа, разговора, когда бег времени как будто бы останавливается и неизбежно наступающая ночь все откладывается, пока один готов «без особых притязаний благодушно принять» то, что другой «предлагает непритязательно и от всей души» [3, т. 4, с. 6].

Обостренное переживание эфемерности бытия, борьба против смерти, попытки «заколдовать» время с помощью художественного слова – лейтмотивы, объединяющие первый и второй тома «Серапионовых братьев». Искусство противостоит «необоримой власти времени» [3, т. 4, с. 9], оно постоянно пытается удержать нечто ценное, *остановить* «жизнь с ее бесконечно переменчивыми обстоятельствами» (*das Leben in seiner stets wechselnder Gestaltung*) [3, т. 4, с. 7]. Прием, который вполне возможно обозначить словами «вновь я посетил», присутствует в каждой из новелл первого раздела: братья собираются после двенадцатилетнего перерыва и чувствуют, как переменялись они сами и мир вокруг них; рассказчик возвращается мыслью к Серапиону – вспоминая, как приехал в Б. после трехлетнего отсутствия и не застал отшельника в живых; Серапион пребывает в некоем безвременье среди великих художников древности. Повествователь в «Советнике Кrespеле» возвращается мыслью к Антонии и припоминает, как, уехав, вновь оказался в городе в день ее похорон. Кrespель, в свою очередь, рассказывает о прошлом и о своей попытке сохранить в неизменности ежедневный уклад, приостановить неизбежное умирание Антонии, в которой для него вновь воплотилась умершая жена. Рассказчик «Ферматы» вспоминает о знакомстве с итальянскими певицами и о повторной встрече с ними через четырнадцать лет. Разнообразные варианты столкновения прошлого и будущего, образа, «живущего в памяти», и «отнюдь не радостной действительности» структурируют художественный мир не только в «Серапионовых братьях». А.В. Карельский справедливо отметил, что ситуация, в которой «мудрость возраста стоит лицом к лицу с неведением юности», определяет систему персонажей во многих произведениях Гофмана; при этом и «учителя-волшебники», и «студенты», «дилетанты» для писателя –

«ипостаси себя прежнего» [8, с. 12–13]. Следует добавить, что и фейерверки мастера Авраама можно рассматривать как особого рода творчество, создающее именно эфемерное «настроение» (вновь – “*Gemütlichkeit*”), – своего рода аналог литературных сказок, публикующихся в альманахах для читающих дам. Попыткой удержать время, сохранить отпечаток своего «я», является и записывание Мурром своих воззрений.

Эти два мотива: развоплощение, отрицание плоти, выход из повседневного мира и воплощение мечты, преодоление смерти, воссоздание мира – в художественном мире Гофмана неотделимы друг от друга. Теодор, персонаж «Ферматы», предлагает концепцию, объясняющую их взаимное отношение: началом творческого пути, по его мнению, становится «какое-то сильное впечатление, которого не стирает время» [3, т. 4, с. 70]. Оно связывается с тем или иным женским образом («певицей, заронившей в нас первую искру»), хотя, по существу, произошедшее – явление высшего порядка: «Заговорил дух, живущий в звуке, то было слово Творения» (*es war das Schöpfungswort*), благодаря которому в художнике пробуждается его собственный дух, родственный божеству [17, Bd 4, S. 89]. Попытка «стянуть» неземное на землю, «стеснить» духовное (*in die irdische ärmliche Beengtheit*), приводит к тому, что «прекрасная волшебница» превращается в возлюбленную, «а то и в жену», очарование исчезает, «сокровенная мелодия» (*die innere Melodie*) превращается в бытовые дразги. Этот набросок сюжета, начинающийся с намека на образы Матильды Новалиса и Марии из «Странствий Франца Штернбальда», воспроизводит ход, часто встречающийся в произведениях А. фон Арнима и Й. фон Эйхендорфа. Теодор придает ему метафизический смысл: любовное томление художника обращено на идеал, отразившийся в «чужом внешнем образе», по существу же находящийся во «внутреннем мире» [3, т. 4, с. 70]. Из этого утверждения, вполне соответствующего духу раннего романтизма, следует, что всякая попытка повторно пережить «прекрасное мгновение» обречено на неудачу – предмет или лицо, прежде открывавшие полноту жизни, при втором взгляде кажутся мертвыми, пошлыми и скучными. Дух побуждает художника двигаться дальше, развиваться, *меняться*. Известный фрагмент Новалиса – «мы повсюду ищем абсолюта (*das Unbedingte*), а находим всегда лишь вещи (*nur Dinge*)» [20, Bd 2, S. 413] – гофмановский художник склонен истолковывать, как Дон Жуан, который при каждом новом увлечении находит

конечное вместо бесконечного и чувствует, что был обманут. В ход идет творческая фантазия; образ Прекрасной Дамы растворяется в «небесно-прекрасном звуке», из которого рождаются все новые мелодии, но телесная возлюбленная при этом исчезает из жизни, в каком-то смысле – непременно умирает. Иными словами, для рассказчика «Ферматы» внутренний мир первичен; из него рождается образ Прекрасной Дамы, музыки, мелодии – утрата сливается с творчеством.

Противоречие между двумя «категорическими императивами» – меняться, терять себя, утрачивать и остановить время, спасать, удерживать – реализуется в слове. Художественные пространства, персонажи, образы создаются лишь для того, чтобы подвергнуться ироническому отрицанию. Эта принципиальная антиномия гофмановского творчества с разных точек зрения описана в литературе. В.М. Жирмунский отмечал несерьезность, гротескность, неустойчивость высшего бытия в произведениях Гофмана, где «и самые идеалы <...> похожи на иллюзии» [6, с. 193–194]. По сравнению с гносеологическим оптимизмом йенских романтиков такая позиция может быть названа скептической. Еще решительнее писал о скептицизме Гофмана Р. Сафрански, видевший в «полимифизме», непрестанной игре своего рода защитную реакцию писателя против любой религии и всякого господствующего дискурса. Кажется, однако, что такая оценка не учитывает наличия в многообразном художественном мире Гофмана четко фиксированной точки отсчета – момента *вмешательства* в судьбу сил, исходящих из иного мира, хотя бы и обозначенного как мир «внутренней». Именно такое вмешательство создает ситуацию раздвоенности; в этих условиях протеизм говорящего можно понимать как способ художественного описания единой в своей разделенности на «внешнее» и «внутреннее» реальности, которая утверждается как единственное, бесспорное, *абсолютное* бытие, в определенном смысле – как божество. Оно не имеет ни лица, ни определения, но постоянно порождает все новые маски, которые в равной мере могут быть обозначены как иллюзии или как действительность второго, третьего и так далее порядка. Именно по этой причине Серапион провозглашает относительность всякой картины мира: и безумец, и прагматик видят лишь многослойный «покров, накинутый над бездной» (Ф.И. Тютчев). «Волшебные круги, в которых вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться», о которых говорит Крейслер [18, т. 5, с. 60], – и есть

облик божества. В мире, где и фантазия, и повседневность в равной мере могут оказаться всего лишь масками, единственная реальность, в которой не приходится сомневаться художнику, – это воздействие на него некой непреодолимой силы, которая заставляет его выкидывать колена «пляски святого Витта», т.е. творить.

### Заключение

Размышления над трактовкой проблемы поэтического знания подводят к центральной теме в творчестве Гофмана – обостренному переживанию творчества как единственного способа утвердить, сконструировать бытие и личность. Символическое выражение этой деятельности – образ людей пишущих, читающих и неспешно общающихся, как будто время для них остановилось, но сознающих эфемерность этого состояния, обреченных на скорое расставание. Общение в искусстве не столько останавливает мгновение, сколько призывает некое воображаемое счастливое прошлое, своего рода золотой век. С этой точки зрения Гофман оказывается полноправным представителем «философствующего» немецкого романтизма и находится гораздо ближе к йенцам, для которых в центре внимания находилась проблематика «индивидуального духовного начала», чем к К. Brentano, А. фон Арниму и Й. фон Эйхендорфу, искавшим «точку опоры» в Боге, коллективе и надличном духовном начале.

### Список литературы

1. Бычков В.В. Эстетические воззрения Э.Т.А. Гофмана // *Философия и культура*. 2023. № 2. С. 91–109. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.2.39345
2. Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника, любителя искусств // *Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве*. М.: Искусство, 1977. С. 25–112.
3. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000.
4. Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество: письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987. 464 с.
5. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма: материалы для характеристики К. Brentano и гейдельбергских романтиков. М.: С.И. Сахаров, 1919. 204+82 с.

6. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. XL+232 с.
7. Зиновьева А.Ю. Гофманиана Томаса Манна в фокусе новеллы «Тристан» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 43–56. DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.04
8. Карельский А.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 5–30.
9. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 311–352.
10. Новалис. Генрих фон Офтердинген / ред. В.Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. 280 с.
11. Сафрански Р. Гофман / пер. с нем. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005. 383 с.
12. Тик Л. Руненберг // Немецкая романтическая повесть: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1935. С. 188–210.
13. Чавчанидзе Д.Л. Комментарий // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1998. С. 471–508.
14. Чавчанидзе Д.Л. О беллетристичности и философичности сочинений Э.Т.А. Гофмана // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. № 3. С. 47–52.
15. Chantler A. E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics. Hants, Burlington: Ashgate, 2006. 202 p.
16. E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung / Hg. D. Kremer. Berlin, N.Y: De Gruyter, 2009. 666 S.
17. Hoffmann E.T.A. Die Serapionsbrüder: in 2 Bdn. Berlin: Aufbau, 1978.
18. Hoffmann E.T.A. Poetische Werke: in 6 Bdn. Berlin: Aufbau, 1963.
19. Muzelle A. Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns // Kunstreligion. Bd 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin: De Gruyter, 2011. S. 253–264.
20. Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs: in 4 Bdn. Stuttgart: Kohlhammer, 1977.
21. Tieck L. Werke: in 4 Bdn. Bd 2. München: Winkler, 1963.

## References

1. Bychkov, V.V. “Ehsteticheskije vozzreniya Eh. T.A. Gofmana” [“The Aesthetic Views of E.T.A. Hoffmann”]. *Filosofiya i kul'tura*, no. 2, 2023, pp. 91–109. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0757.2023.2.39345

2. Wackenroder, W.H. “Serdechnye izliyaniya otshel’nika, lyubitelya iskusstv” [“Heartfelt Outpourings of a Hermit, a Lover oft he Arts”]. *Fantazii ob iskusstve* [*Phantasien über Kunst*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, pp. 25–112. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991–2000. (In Russ.)
4. Gyuntsel’, K. *Eh. T.A. Gofman: Zhizn’ i tvorchestvo: pis’m, vyskazyvaniya, dokumenty* [*E.T.A. Hoffmann: Life and Works: Letters, Opinions, Sources*]. Moscow, Raduga Publ., 1987, 464 p. (In Russ.)
5. Zhirmunskii, V.M. *Religioznoe otrechenie v istorii romantizma: materialy dlya kharakteristiki K. Brentano i geidel’bergskikh romantikov* [*Religious Self-Denial in the History of Romanticism*]. Moscow, S.I. Sakharov Publ., 1919, 204+82 p. (In Russ.)
6. Zhirmunskii, V.M. *Nemetskii romantizm i sovremennaya mistika* [*German Romanticism and Modern Mystics*]. St Petersburg, Aksioma, Novator Publ., 1996, XL+232 p. (In Russ.)
7. Zinov’eva, A. Yu. “Gofmaniana Tomasa Manna v fokuse novelly *Tristan*” [“Thomas Mann’s Hoffmanniana in the Focus of the Novella *Tristan*”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 43–56. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.04
8. Karel’skii, A.V. “Ehrnst Teodor Amadei Gofman” [“E.T.A. Hoffmann”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, pp. 5–30. (In Russ.)
9. Mikhailov, A.V. “Gogol’ v svoei literaturnoi ehpoke” [“Gogol and His Time in Literature”]. *Obratnyi perevod* [*Reverse Translation*]. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, pp. 311–352. (In Russ.)
10. Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Moscow, Ladomir, Nauka Publ., 2003, 280 p. (In Russ.)
11. Safranski, R. *Gofman* [Hoffmann]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2005, 383 p. (In Russ.)
12. Tieck, L. “Runenberg”. *Nemetskaya romanticheskaya povest’* [*German Romantic Stories*]: in 2 vols, vol. 1. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1935, pp. 188–210. (In Russ.)
13. Chavchanidze, D.L. “Kommentarii” [“Commentary”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 4, book 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1998, pp. 471–508. (In Russ.)
14. Chavchanidze, D.L. “O belletristichnosti i filosofichnosti sochinenii Eh. T.A. Gofmana” [“E.T.A. Hoffmann: A Trivial Author or a Philosopher?”]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, no. 3, 2013, pp. 47–52. (In Russ.)
15. Chantler, A. *E.T.A. Hoffmann’s Musical Aesthetics*. Hants, Burlington, Ashgate, 2006, 202 p. (In English)

- 
16. *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, hg. D. Kremer. Berlin, N.Y., De Gruyter, 2009, 666 S. (In German)
  17. Hoffmann, E.T.A. *Die Serapionsbrüder*: in 2 Bdn. Berlin, Aufbau, 1978. (In German)
  18. Hoffmann, E.T.A. *Poetische Werke*: in 6 Bdn. Berlin, Aufbau, 1963. (In German)
  19. Muzelle, A. “Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns”. *Kunstreligion*. Bd 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Berlin, De Gruyter, 2011, S. 253–264. (In German)
  20. Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*: in 4 Bdn. Stuttgart, Kohlhammer, 1977. (In German)
  21. Tieck, L. *Werke*: in 4 Bdn. Bd 2. München, Winkler, 1963. (In German)