

Семантика розы в прозе Э. Т. А. Гофмана

The semantics of the rose in the prose E. T. A. Hoffman

Данилкова Ю.Ю.

Канд. филол. наук, доцент РГГУ, г. Москва

e-mail: magic20052@yandex.ru

Danilkova Yu. Yu.

Candidate of philological Science, Associate Professor, Russian State Humanitarian University, Moscow

e-mail: magic20052@yandex.ru

Аннотация

В статье рассмотрена семантика розы в прозе позднего Гофмана в контексте представлений о природе раннего и позднего романтизма.

Актуальность и новизна темы обусловлена ее неизученностью в немецком и отечественном литературоведении. «Цветочные образы» Гофмана анализируются как в связи с эстетическими представлениями писателя, так и с культурной традицией.

Ключевые слова: роза, романтизм, Э. Т. А. Гофман.

Abstract

The article examines the semantics of the rose in the prose of late Hoffmann in the context of ideas about the nature of early and late Romanticism. The relevance and novelty of the topic is due to its lack of study in German and Russian literary studies. Hoffmann's "flower images" are analyzed both in connection with the aesthetic ideas of the writer and with the cultural tradition.

Keywords: rose, romanticism, Hoffmann

Основным аспектом нашего небольшого исследования станет флоросемантика Гофмана в контексте романтических представлений о природе. В центре внимания – небольшая новелла-сказка Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес» и его последняя повесть – «Повелитель блох».

Поэтика Гофмана, связанная с феноменом позднего романтизма, была многократно исследована в сопоставлении с поэтикой раннего романтизма [14, 15]. Известно, что важнейшим стилистическим приемом для него становятся гротеск и представление о двоемирии, учитывая эти факты, мы будем анализировать указанные тексты. Среди обобщающих работ, исследующих семантику цветов в литературе, следует назвать работу К.И. Шарафадиной [16]. Основным «цветочным» образом вокруг группируются все остальные, в произведениях Гофмана оказывается роза. Важной работой, исследующей семантику розы, для нас стала работа А.Н. Веселовского «Из поэтики розы» [1], а также диссертационное исследование Е.А. Кругловой. В ее работе «Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII-начала XX веков: опыт сопоставления» исследователь прослеживает историю символа, опираясь на представления античной и христианской культур, и приходит к выводу о связи символики розы с мифологемой смерти-возрождения. По утверждению исследовательницы, немецкая литература воспринимает этот образ непосредственно из античности. Как замечает А.Е. Круглова, еще в эпоху Возрождения немецкие авторы составляли компендиумы эмблем и символов. Значение каждого цветка, как показывает исследовательница, было аллегоричным, цветы выступали как «фиксированные знаки» [10]. Концептуальная основа данного исследования состоит в интерпретации двух произведений Гофмана в контексте традиционных значений цветочных образов и попытке прояснить вопрос об оригинальности писателя.

Флоросемантика немецких романтиков открывает один из аспектов их представлений о природе. Философия природы раннего и позднего романтизма нашла свое отражение как в работах Шеллинга, так и в художественных текстах. Для понимания философии природы в романтическую эпоху чрезвычайно важна идея «органического», имеющая своими истоками философию И.-Г. Гердера, согласно представлениям которого вся вселенная, с уровня геологического и до высших созданий человеческого духа, понята здесь «как единство наслаивающихся друг на друга в своем переходе пластов» [12, с. 17]. Это единство всего предполагает идею превращения всего во все, и древние, языческие представления о природе получают в эпоху романтизма философские обоснования. Как отмечает А.В. Михайлов, «все мыслится в некоей нерасчлененной целостности, слитности. Акцент – уже не на пластике формы, спокойной в себе, а на развитии и росте, которые разве что в последний миг удерживаются рвущимися, беспокойными контурами целого» [12, с.17]. Шеллинг обосновывает целостность живого организма понятием «мировой души» («Weltseele») [14, с.37]. Идея природы для романтиков оказалась связанной с их пониманием мифологии, последняя стала интерпретироваться как «созданная людьми вторая природа» [8, с.370]. Минералы, растения, животные, по мнению исследовательницы, становятся символами, буквами, которыми пишет Дух [8, с. 370].

Примечателен тот факт, что природа интересует романтиков не только как материальная, физическая субстанция, но и как, напротив, – метафизическая, существующая в духовном поле, представляющая собой язык символов, язык Бога. Этот язык, по представлениям ранних романтиков, более понятен поэту, нежели естествоиспытателю. Противопоставление того и другого намечается уже в текстах раннего романтизма. Так, в повести Новалиса «Ученики в Саисе» можно встретить такую сентенцию, описывающую старания естествоиспытателей: «Под их руками умерла ласковая природа, и оставила лишь мертвые судорожные останки, наоборот, поэтом, как духовным вином, природа, еще больше одушевленная, дала возможность услышать самые божественные, самые резвые нежданности...» [13, с.168]. Природа несет в себе импульс творчества, именно поэтому «...кто точно хочет познать ее душу, тот должен искать ее в обществе поэтов, там она открыта и изливает свое чудесное сердце» [13, с.168]. Овладение тайным языком природы приближает к Золотому веку того, кто его ищет. В повести Новалиса герои для этой цели совершают путешествие в египетский город Саис.

Итак, перейдем к анализу произведений Э. Т. А. Гофмана. Первое произведение, «Крошка Цахес» было задумано им в 1818 г., во время тяжелой болезни, сопровождавшейся бредом и галлюцинациями. Сказка была опубликована в 1819 г. [5, с.264]. Несмотря на то, что доминантой последней повести, «Повелитель блох», считалась сатира, и она была опубликована полностью, без цензурной правки, лишь в 1908 г., тем не менее можно сказать, что выбранные нами произведения объединены темой любви, а также существенной для понимания их значения символикой, взятой из цветочного мира [2, с. 220].

Итак, основной сюжет новеллы-сказки – это сюжет дарения, фея Розабельверде наделяет Цахеса провокационным даром, тот становится как бы «двойником» творческих людей, практически никто не замечает при этом его уродства и принципиальной неспособности к творчеству. Гротеск, предполагающий сочетание животных, растительных и человеческих черт в одном образе, всегда был доминирующим языком мифопоэтики Гофмана, именно этот прием, несущий хаос и предполагающий недосказанность, становится основным в поэтике новеллы. Сущность его основных героев, Цахеса и феи, так и остается неистолкованной до конца, оба, на мифологическом уровне, по-разному соотносятся с миром природы. О природе Цахеса, внешне похожего на тыкву, издающего животные звуки, в новелле ведутся споры: повествователь называет его «Däumling» (мальчик с пальчик), далее – «альраун», затем выясняется, что у Цахеса, кажется, все же человеческая природа, несомненным оказывается лишь вердикт феи, которая считает его «пасынком природы». Что касается феи, меняющей на протяжении повествования три раза свое имя, то абсолютно бесспорен факт ее родства с цветами, а именно – розами

(«Verwandschaft mit den Blumen») [17, с. 300]. Говорится о том, что у нее были магические розовые кусты, а красота ее была способна устрашать.

Как показывает А.Н. Веселовский, культ розы был всегда важен для европейского сознания, а особенно для германцев. Роза становилась одновременно символом любви и смерти: «Дело не в философском или романтическом отождествлении этих идей, а в наивном представлении древнего человека, держащемся еще и теперь, что весной не только обновляется все живущее, но и усопшие души предков оживают, показываются на земле...» [1, с. 166]. Веселовский убедительно показывает и предысторию сплетения мотивов крови, любви и смерти, обращаясь к мифу об Афродите и Адонисе, а также дальнейшую эволюцию сюжета в христианские времена, когда «...роза стала символом крови Христовой» [1, с. 166]. Роза, по Веселовскому, отождествлялась в Христом и Богородицей.

А.Е. Махов, рассуждая об семантике розы, эмблематическом наборе значений, связанных с этим образом, говорит о соединении двух мотивов – быстротечности жизни и любви: «Соединение этих мотивов (роза – знак быстротечности; роза – знак любви) превращает розу в знак быстротечности (земной) любви» [11, с. 209]. Этот же исследователь отмечает связь богини Афродиты (Венеры) с розой во многих текстах [11, с. 214].

Некоторые мотивы, связанные с личностью Розабельверде, напрямую апеллируют к библейскому повествованию – жезл ее расцветает розами. Вероятно, учитывая эти аллюзии, и сам образ феи можно соотнести с образом Богородицы, не наделившей Цахеса способностью любить, не изменившей его природы, но изменившей отношение окружающего мира к нему. Фея в конце объясняет цель своего провокационного дара – пробудить его дух, творческое начало в нем, обратить Цахеса к открытию подлинной метафизической природы, которое возможно лишь у поэтов.

Как говорилось ранее, текст новеллы пародирует по отношению ко многим текстам. Так как флоросемантика тесно связана с ольфакторными мотивами, то было бы интересно проанализировать сцену присутствия Цахеса в розовом саду, обладателем которого он становится, уже в статусе тайного советника. Когда герой приходит на розовую полянку, то розы благоухают все сильнее: «...als er auf dem Rasenplatz bei den Rosen angekommen, ging ein süsstösendes Wehen durch die Büsche, und durchdringender wurde der Rosenduft» [17, с. 353] («...когда он пришел на розовую полянку, то по кустарникам пронеслось сладостное дыхание и розы благоухали еще сильнее» [4, с.485]). Возможно, в этом скрывается сатирический подтекст этой сказки Гофмана: розы дарят свое благоухание карлику, уродцу, тайному советнику, а фея уговаривает его стать разумнее, очевидно, имея в виду его настоящий статус. Не значит ли это то, что подвергшаяся гонениям фея питает политические упования в связи с положением Цахеса? Семантика розового сада в германской мифологии двойка. С одной стороны, справедливо возникают ассоциации с раем, с другой, нужно отметить, что в Германии долгое время словом «Rosengarten» обозначали кладбище. Итак, не только фея, но и Цахес, оказываются связанными с этим символом, имеющим корни в реальном мире и несущим двойную семантику.

Сам образ феи двойственен. Она, не принимает идей так называемого «просвещения», описанного в новелле, но ее отношение к Цахесу поистине просветительское: она хочет исправить его сущность, изменить природу Цахеса, наделяя его провокационным даром. Судьба Цахеса оказывается связанной с личностью феи, что отражается и на уровне цветовой символики. Так, в имени феи фигурируют упоминания зеленого и розового цветов, сочетания двух этих цветов также важны для Цахеса: о семантике розового и красного было много сказано ранее, это наиболее значимый цвет в новелле, но не стоит забывать, что в одной из сцен Цахес предстает в зеленом камзоле.

Роза несет и определенную цветовую символику, отразившуюся и в имени главного героя: известно, что слово «Zinnober» означает слово «киноварь» (в переводе с арабского «кровь дракона»), это – минерал, имеющий ярко красную, напоминающую пятна крови, окраску, а также – ртуть, все это лишний раз подчеркивает неотделимость Цахеса от мира природы, пасынком которой, по словам феи, он является.

Если Гофман весьма нетрадиционен в сплетении образов Цахеса и розового сада, то Бальтазар становится носителем вполне тривиальной линии, связанной с этим цветком: «...он сел к столу и сочинил изрядное число приятных, благозвучных стихов, описав собственное состояние в мистическом рассказе о любви соловья к алой розе» [4, с. 456]. Указанный сюжет не оригинален, зародившийся в персидской мифологии, он развивается в средневековой литературе, переходит затем и в литературу романтизма, превращаясь затем в штамп и клише. Традиционное сказание так объясняет розовый цвет этого цветка: «Когда соловей увидел эту новую чудную царицу цветов <белую розу>, то был так пленен ее прелестью, что в восторге прижал ее к своей груди. Но острые шипы, как кинжалы, вонзились ему в сердце, и теплая алая кровь, брызнув из любящей груди несчастного, оросила нежные лепестки дивного цветка» [9, с. 157]. Но Гофман, будучи мастером пародии, дает и этому клишированному сюжету оригинальную интерпретацию: вопреки логике развития известного сюжета в новелле умирает Цахес, демонический «двойник» Бальтазара и прочих. Сам же «романтический герой» ведет прекрасную жизнь с Кандидой. Таким образом, семантика розы имеет двойное значение в мире Гофмана.

Однако, вернемся к вопросу о том, почему провокационный дар феи приводит Цахеса к результатам, противоположным ее ожиданиям. Если природа воплощает вечное творчество, постоянное становление, то как частью ее может быть Цахес, которому творчество чуждо в принципе? Согласиться с определением Цахеса как «пасынка природы» значило бы признать существование в лоне вечно творческой природы сгустка неодоухотворенной, а, значит, мертвой, материи, каким является Цахес, вывести его из этого состояния способна только смерть и дальнейшая реинкарнация: «...быть может, мне доведется еще увидеть тебя маленьким жучком, шустрой мышкой или проворной белкой» [4, с. 519]. Мир природы, таким образом, исключает полный уход, смерть, она постоянно изменчива, пусть Цахес не становится субъектом творчества, но лишь его объектом. В связи со сказанным выше нужно упомянуть о неоспоримом влиянии на произведения Гофмана, его мировоззрение, философии Г.Г. Шуберта, одной из его значительных работ «Взгляды на ночную сторону естественной науки» (1808), посвященной немецкому художнику-романтику Каспару Давиду Фридриху. Именно из нее, возможно, Гофман черпает представления об отсутствии мертвой субстанции в мире, о палингенесии, согласно которой смерть всегда является и новым рождением. Мотив превращения важен не только для репрезентации образа Цахеса. Сама фея и ее «оппонент» Проспер Альпанус превращаются в насекомых в их карнавальном поединке.

В новелле присутствует два представления об устройстве мироздания: одно принадлежит фее, полагающей, что пути природы можно изменить и исправить, и другое – Просперу Альпанусу, указывающему фее на существование преграды для личного волеизъявления – судьбу и гороскоп Цахеса.

Образ Проспера Альпануса оказывается связанным с иной, неземной флорой: когда Фабиан и Бальтазар попадают в его усадьбу, то их взорам открывается странный парк, растения, которые невозможно увидеть на земле: «...даже мнить, что иные деревья, кусты перенесены сюда из дальних стран, – у них сверкающие стволы и смарагдовые листья» [4, с. 426]. По мнению исследователей Гофмана, образы этого экзотического сада восходят к образу волшебной рощи мага Зороастра из оперы Моцарта «Волшебная флейта», Гофман принимал участие в качестве дирижера в некоторых постановках этой оперы в Дрездене [5, с. 259]. Эти описания лишь подтверждают метафизическое представление о природе у романтиков.

Обратимся к иному тексту – поздней повести «Повелитель блох», текста, как нам представляется, в наибольшей степени связанному с символикой цветов, хотя поверхностный пласт произведения – сатирический. По убеждению большинства исследователей, «...в сказке используются, причем порою в дословной передаче, дела из прусских судов, к которым, как известно, советник апелляционного суда Гофман имел доступ лишь в служебном порядке» [3, с. 341]. Сказка, положившая начало преследованиям немецкого писателя, впоследствии конфискованная, появилась в своем полном виде лишь

в 1908 г. [3, с. 342]. Политический контекст, открывший так называемое «дело Гофмана», подробно рассмотрен в работе «Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы», изданной К. Гюнцелем и переведенной на русский язык в 1987 г.

Позволим предположить, что одним из доминирующих сюжетов повести «Повелитель блох», относящейся к жанру сказок-капричио, становится сюжет похищения возлюбленной, восходящий, прежде всего, к фольклорным прототипам. Именно похищение девушки ставится в вину Перегринусу и служит началом открытия против него уголовного дела, опирающегося, в свою очередь, на так называемый компрометирующий его дневник; в нем герой якобы пишет о вдохновившей его опере Моцарта «Похищение из сераля» и сочиняет небольшой стишок, котором сопрягаются вместе цветочный мотив и мотив похищения.

Фиалки, вы милы
Мне все до единой,
Но ту я похитил,
Что краше других [4, с. 802].

Как уже говорилось выше, любая попытка понять тайны природы с позиции естествоиспытателя с точки зрения романтиков губительна и обречена на поражение. Это представление также находит свое отражение в тексте: Дертье Эльвердинк, она же Гамахей и принцесса цветов убегает от Левенгука, своеобразного «двойника» Антони ван Левенгука, первооткрывателя микробиологии, изобретателя микроскопов. Мотив похищения заявляет о себе и получает свое развитие в четвертом приключении повести: «Так вот, по городу распространился слух, будто в вечер рождественского сочельника из большого общества, собравшегося у одного богатого банкира, совершенно непостижимым образом была похищена некая весьма знатная дама» [4, с. 811].

Идея превращения в мире Гофмана ставит под сомнение идею единства личности, существования «я» с его четкими и очерченными границами: «Если можно было обойтись без точного описания наружности прекрасной Алины, Дертье Эльвердинк, или принцессы Гамахей, – благосклонному читателю ведь давно уже известно, что это одно и то же лицо, только мнимо распавшееся на три лица...» [4, с. 789]. Своеобразным «двойником» Перегринуса становится Георг Пепуш, являющийся одновременно и чертополохом Цехеритом, чья сюжетная линия повторяет линию Перегринуса: только что обретший свою возлюбленную он попадает в тюрьму, а в конце четвертого приключения похищает возлюбленную из объятий Перегринуса. Карнавализация и буффонада становятся частью стилистики Гофмана в этой повести, распадающейся как бы на множество мелких эпизодов, мизансцен, каждая из которых завершается своеобразным, неожиданным пуантом, вызванным потасовкой между героями. Последняя же продиктована стремлением героев обладать желаемым. В седьмом приключении невестой Перегринуса становится принцесса Гамахей, и, казалось бы, развивающийся в повести мотив инцеста (ведь Перегринус на мифологическом уровне и есть ее отец, король Секакис), благодаря жертве Перегринуса, отказывающегося от Гамахей, не реализуется. Перегринус разрывает порочный круг созависимости родителей и детей, мотив, нашедший наивысшее свое воплощение в отношениях героя и Гамахей, но заданный ранее, ведь, как рассказывается в начале повести, Перегринус не мог выйти из-под родительского влияния. Таким образом, повесть становится рассказом об открытии Перегринусом подлинного Эроса, на мифологическом уровне реализуется мотив экзогамии: герой находит Розочку, покинув свой дом, тогда как принцесса Гамахей и его старая нянька Алина являются одним лицом.

В основе сюжета повести лежит миф о реинкарнации, развитие одной из сюжетных линий отнесено к глубокому прошлому, возможно, к Золотому веку, который подробно не описывается. Можно лишь говорить о том, что представления о Золотом веке у Гофмана в этой повести вполне традиционны: это время трактуется как период гармонии человека и природы: «...король Секакис много лет жил в близких отношениях с королевой цветов» [4, с. 777]. Одним из действующих лиц является чертополох Цехерит, умертвивший принца

пиявок и отомстивший за смерть принцессы Гамахеи. Но смерти в мире Гофмана не существует: «Их смерть была лишь оцепенением от цветочного сна, от коего они должны были пробудиться к жизни, хотя и в другом образе» [4, с. 781]. Таким образом, в основе сюжета лежит история о трансформации, о бесконечном превращении, тема, не новая для мифологии и культуры, известная со времен античности.

Сюжет поэмы Овидия «Метаморфозы» мог быть известен Гофману как непосредственно, так и в художественной интерпретации Никола Пуссена. Его картина «Царство Флоры», навеянная античными мифами, была написана в 1631 г., а в 1716 приобретена для собрания курфюрста Саксонии Августа Сильного, во времена Гофмана она выставлялась во дворце курфюрста, позже, в середине XIX-го века, стала частью собрания Дрезденской галереи. В центре картины находится древнеримская богиня цветов – Флора, а вокруг нее герои, которые, умерев, превратились в растения.

Один из важнейших стилистических приемов Гофмана – реализация метафоры. Так, в одной из реплик принцессы Гамахеи такая фигура речи, как сравнение, становится буквальной, воплощается в жизнь: «Я могу быть твоей, а ты моим, я могу тотчас же выздороветь, и ты увидишь меня расцветшей в свежем блеске юности; как цветок, напоенный утренней росой, подниму я радостно свою поникшую голову» [4, с. 847]. Няня Перегринуса, Алина, похожа на «куст огненных лилий» [4, с. 885]. Цехерит и принцесса Гамахея в конце в буквальном смысле превращаются в цветы: «...за ночь вырос высокий *Cactus grandiflorus*, его цветок поник, увянув в утренних лучах, а вокруг него любовно обвивался лилово-желтый тюльпан, умерший той же смертью растения» [4, с. 894]. Пепуш и Гамахея являются как бы *alter ego* Перегринуса и Розочки, их сюжетные линии переплетаются, но смерть в цветочном облике знаменует рождение новой пары – Перегринуса и Розочки. Развитие линии Пепуша и Гамахеи можно рассматривать как инвариант судьбы самого Перегринуса. Как кажется, неслучайно Гофман снова обращается к семантике розы и в этом можно усмотреть апелляцию к сказке о Гиацинте и Розочке из повести Новалиса «Ученики в Саисе». Гиацинт, желающий найти священное капище Изиды, отправляется в странствие, отыскивает его, когда «поднял он легкое, блестящее покрывало, -- и Розоцветик упала в его объятия» [13, с. 177]. Круг странствий героя сказки замыкается, он приходит к тому же, отчего уходит; Перегринус по сравнению с началом повести выходит на иной уровень.

Тем не менее, реализация метафоры «человек-цветок» приводит к созданию гротескной картины мира, в основе которой лежит синтез живого и неживого, растительного, человеческого и животного начал [7]. Именно такой первозданный «синтез всего» открывается Перегринусу тогда, когда он получает возможность благодаря волшебному стеклу проникнуть в мысли принцессы Гамахеи, вспоминающей в это время о своем инобытии в виде желтого тюльпана в Фамагусте: «Перегринус видел пестрые цветы, принимавшие облик людей, видел людей, растворявшихся в земле и затем выглядывавших из нее в виде блестящих камней и металлов. А среди них двигались разные причудливого вида звери, бесконечное число раз менявшие свой образ и говоривших на диких языках» [4, с. 826]. Этот первобытный и постоянно меняющийся хаос и есть природа. По замечанию Ф. П. Федорова, категория «хаоса» становится одной из самых употребительных категорий эпохи романтизма, Шеллинг говорит о необходимости «воззрения на универсум как на хаос» [14, с. 24]. Также и в результате действий феи Розабельверде мир превращается в хаос, никто не понимает, где настоящий Цахес, да в самой семантике имени главного героя «*Zinnober*» («бессмыслица, ерунда») заключена идея хаоса. Хаос и есть бесконечное для раннего романтизма, «инонаименование бесконечного» [14, с. 26]. Синонимом хаоса в культуре романтизма становится ночь. Цветок, упомянутый ранее, *Cactus grandifloras*, имеет и другое название – «Царица ночи». Ночь также становится воплощением бесконечного, ночь «это один из знаков раннеромантической картины мира» [14, с. 27].

Таким образом, цветочные метафоры у Гофмана являются неотъемлемой частью его гротескного видения мира, получившего развитие и в двадцатом столетии [6, с. 297]. По мнению А.С. Дежурова, «в эстетической теории немецких романтиков гротеск

осмысливается как универсальный принцип построения мира и отражения его в искусстве. Романтический гротеск имеет в своем основании мистическую идею наблюдения бесконечного в конечном. Поскольку для романтиков было важно разрушить конечные очертания предметов и явлений, высвободить бесконечную сущность, постольку наиболее адекватной формой для искусства подобной идеологии является гротескный орнамент в пластике и его аналоги в литературе» [7].

Однако, Гамахея, принцесса цветов, носительница хаоса, сравненная в конце повести с чертенком, и ее возлюбленный, чертополох Цехерит, умирают в образе цветов. Вместе с ними умирает и целый комплекс значений, символов, эстетических представлений, характерных для раннего романтизма, а повесть заканчивается апологетикой Розы, цветка гармонии. Оба произведения, таким образом, являются своеобразным диалогом позднего романтизма с ранним.

Литература

1. *Веселовский А.Н.* Из поэтики розы // Литературная компаративистика: Антология. Т.1: Становление метода. М.: РГГУ, 2021.
2. *Виткон-Менардо Г. Э.Т.А.* Гофман, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал LTD, 1999.
3. Гофман Э. Т. А.: Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987.
4. *Гофман Э.Т.А.* Песочный человек. СПб.: Кристалл, 2000.
5. *Гофман Э.Т.А.* Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозванию Циннобер: повести. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023.
6. *Данилкова, Ю.Ю.* Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии героя / Ю.Ю. Данилкова // Новый филологический вестник. – 2020. – №2 (53). – С. 297–307. http://slovorggu.ru/2020_2/53.pdf
7. *Дежуров А. С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII века <https://www.dissercat.com/content/grotesk-v-nemetskoi-literature-xviii-veka?ysclid=lr825kb56m370403789> (дата обращения 01.12.2023 г.)
8. *Дмитриева Е.Е.* История немецкой литературы: новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014.
9. *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Торговый дом «Абрис», 2017.
10. *Круглова А. Е.* Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII-начала XX веков» https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002612454/?ysclid=lp muk8yolk799082750 (дата обращения 15.08.2023)
11. *Махов А. Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014.
12. Эстетика немецких романтиков / Сост., пер., вступ. Статья и коммент. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1986.
13. *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995.
14. *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004.
15. *Шарафадина К. И.* "Селам, откройся!". Флоропоэтика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб.: Нестор-История, 2018. 544 с.
16. *Чавчанидзе Д. Л.* Романтический мир Эрнеста Теодора Амадея Гофмана <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/chavchanidze-romanticheskij-mir-gofmana.htm> (дата обращения 15.08.2023)
17. *Hoffmann E.T.A.* Märchen und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1967.
18. *Safranski R. E. T. A. Hoffmann.* Das Leben eines skeptischen Phantasien. München, 1984.