

ГЕРМЕНЕВТИКА СИМВОЛА «ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК» В РОМАНЕ НОВАЛИСА «ГЕНРИХ ФОН ОФТЕРДИНГЕН»

В статье рассматривается проблема поэтической философии на примере романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Поэтическая система романа, основу которой составляет символ голубого цветка, анализируется в статье как феноменологическая. Познающий субъект романа рассматривается в отношении к категории трансцендентального субъекта в философии Канта.

Ключевые слова: поэтическая философия, герменевтика, символ, метафора, субъект познания, трансцендентальный субъект.

A. Vol'sky

HERMENEUTICS OF THE “BLAUE BLUME” SYMBOL IN THE NOVEL “HEINRICH VON OFTERDINGEN” BY NOVALIS

The problem of poetic philosophy, which is regarded in the article, is exemplified on the novel “Heinrich von Ofterdingen” by Novalis. The poetical system of the novel, which is based on the symbol of the “blaue Blume”, can be regarded as a form of the phenomenological evolution. The cognitive subject is analysed in the paper in its relation to the transcendental subject in the philosophy of I. Kant.

Key words: poetic philosophy, hermeneutics, symbol, metaphor, cognitive subject, transcendental subject.

Одной из основных идей немецкого романтизма является синтез поэтического творчества и философского познания. Поэтика романтизма, суть которой изложена в 116 фрагменте Фр. Шлегеля, стремится к объединению не только разобщенных литературных жанров, стиха и прозы, но поэзии и философии [10, с. 90]. Этот синтез мы называем поэтической философией [1, с. 10].

Если понимать философию исключительно как рациональную науку, то соединение поэзии и философии представляет собой некое *contradictio in adjecto*, соединение несоединимого. Однако, с точки зрения Фр. Шлегеля, такое противоречие является поверхностным. В парижских фрагментах 1802 г. он говорит, что «разделение философии и поэзии принадлежит экзотерическому идеализму. Их синтез — эзоте-

рическому» [9, с. 98]. Следовательно, философия, соединяясь с поэзией, создает некую тайную и более глубокую форму философии – эзотерический идеализм. Соединение поэзии и философии происходит в разнообразных литературных формах (фрагмент, сказка, диалог), среди которых важное место занимает роман.

Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» будет рассмотрен здесь как поэтико-философская система, в которой главный герой находится на пути познания смысла жизни, поэтически представленного в символе голубого цветка. Все части романа указывают на этот символ и ведут к нему.

Смысл такого соотношения части и целого выражен Новалисом в знаменитом фрагменте: «Возлюбленная – это аббревиатура универсума, универсум – элонгатура возлюбленной» [8, с. 47]. Такой «элонгатурой» в данном случае выступает текст романа, а «аббревиатурой» – голубой цветок.

Символ проявляет себя в сюжете постепенно, переходя от низших форм своего воплощения к высшим. Сам же сюжет выполняет функцию некой многоступенчатой *феноменологии* познания. «Генрих фон Офтердинген» принадлежит традиции романа развития, которое здесь реализовано в метафоре путешествия. Путешествие, которое Генрих совершает из Эйзенаха в Аугсбург, есть одновременно его восхождение по духовной лестнице, которая ведет к голубому цветку. Исходя из сказанного, можно утверждать, что символическое содержание романа реализует себя в его сюжетной структуре как эволюционное движение главного героя на пути познания смысла жизни.

Напомним, что романтическая теория трактовала символ философски – как синтез бесконечного и конечного, который может быть осуществлен в искусстве. Поэтому романтики считали символической саму сущность искусства. Принимая это общее определение символа, попробуем определить его образную специфику в ро-

мане. При этом следует, конечно, иметь в виду, что исчерпывающей трактовки его семантики дать невозможно. Символ в основе своей есть тайна, и его можно только толковать, герменевтически приближаясь к пониманию. Согласно герменевтическим канонам Фр. Шлейермахера толкование всякого элемента текста следует вести двояко: как вне контекста, так и внутри такового [6, с. 91].

Обратимся к семантической структуре этого символа, рассматривая его изолированно. Во-первых, цветок – это растение, т. е. буквально растущее, меняющееся, приобретающее различные формы. Во-вторых, цветок растет из земли, но имеет цвет неба – светло-голубой. Таким образом, цветок есть проявление небесного в земном и связывает конечное и бесконечное. В-третьих, если исходить из идеи общего единства мира, то органическая природа может рассматриваться как высшая форма развития природы неорганической. Если эту же идею переосмыслить как процесс *самопознания* природой самой себя, то неорганическая природа будет пониматься как бессознательная деятельность, а органическая природа – как более высокая степень ее самосознания. Так трактовал природу Фр. Шеллинг, для которого высшей степенью осознания бессознательного будет познающая деятельность философского (художественного) субъекта.

Если следовать Шеллингу, то органическая природа может рассматриваться по отношению к неорганической как *интеллигенция* таковой. Растение – это интеллигенция неорганической природы, животное – интеллигенция природы органической и т. д. Такова логика Шеллинга. Новалис, однако, следуя ей в общем, несколько видоизменяет ее: растение у него эволюционирует не в животное, а – в цветок. Цветок есть высшее, потенцированное начало всей природной жизни, ее духовность. Этому можно, вероятно, дать следующее толкование. Цветок (в отличие, например, от плода) есть нечто, не имеющее утилитарной

пользы. Им, как и произведением искусства, можно только бескорыстно любоваться. В бескорыстном (незаинтересованном) созерцании, не имеющем утилитарной цели, Кант, как известно, видел сущность эстетического восприятия. Не следует забывать, что по звуковой форме немецкое словосочетание «blaue Blume» есть эвфонический звуковой комплекс, построенный по принципу аллитерации, явление, которое в поэтике называется звуковой метафорой. Важен, конечно, и грамматический род этого символа (не совпадающий с русским переводом), имеющий важное значение для его семантики: «blaue Blume» – это женское начало, смысл которого раскрывается по ходу действия романа. Особое значение в романе имеет цветовая символика. Цвет для Новалиса не чувственная категория, а философская. Высшим цветом является светло-голубой, цвет утреннего неба и «утреннего» (в смысле Я. Бёме, т. е. мистического) познания.

Для дальнейшего анализа символа обратимся к тексту романа, к первому явлению голубого цветка во сне Генриха, не забывая о том, что сон для романтиков – переход в сферу, для сознания недостижимую, и тем самым важная форма познания. Процесс приближения к голубому цветку в романе разделяется на три этапа: странствие, купание в горном ручье и, наконец, созерцание самого цветка.

Рассмотрим второй и третий этап. Особое значение, как сказано, имеет здесь цветовая символика, доминантой которой является голубой цвет и его оттенки.

Berauscht von Entzücken und doch jedes Eindrucks bewußt, schwamm er gemach dem leuchtenden Strome nach, der aus dem Becken in den Felsen hineinflöß. Eine Art süßer Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andre Erleuchtung weckte. Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in

einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein [7, с. 15].

По мере приближения к голубому цветку нарастает интенсивность цветообозначений: разлитый всюду свет как бы сгущается до синевы (свето- и цветообозначения выделены в тексте). Если к прямым цветообозначениям прибавить те, которые имплицитно присутствуют в семантической структуре конкретных существительных, обозначающих фрагменты ландшафта, то список еще расширится за счет: «Felsen», «Becken», «Quelle», «Rasen», «Himmel», «Luft», «Licht». Таким образом, весь описываемый ландшафт окрашен здесь в разнообразные тона. По замыслу автора весь роман должен был быть наполнен различными цветами, которые восходят к одному главному цвету – голубому. Как говорилось выше, свет и цвет выполняют в романе не просто чувственную функцию, но прежде всего *духовную*, а чувственность для Новалиса и есть духовность. Даже сам процесс познания, приближения к тайне мира, голубому цветку, представлен как весьма чувственная картина купания в горном ручье.

Через цвет и свет по роману разлито сияние высшего мира, которое просвечивает в каждом мельчайшем его элементе. Так, глаза возлюбленной Генриха – Матильды голубые, а имя девушки, которую Генрих встречает после смерти Матильды – Циана, что в переводе с латинского означает «василек».

Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang; die Blätter wurden glänzender und schmiegteten sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte

sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung... [7, с. 15]

Созерцание цветка, данное в этом отрывке, мы трактуем как поэтико-философское выражение мистического понятия единства человека и Бога, так называемое *unia mystica*, и того, что классическая философия называла интеллектуальным созерцанием. Как и в интеллектуальном созерцании, здесь речь идет о созерцании всей полноты бытия, возникающей через единство объекта и субъекта.

Какими языковыми средствами описывает Новалис процесс интеллектуальной интуиции? Характерно, что он не употребляет такие привычные для теории восприятия абстрактные термины, как «рецепция, апперцепция, понимание, представление, созерцание» и т. п. Используются глаголы «berühren», «betrachten», «sehen», «sich schmiegen», отглагольное имя существительное «Geruch», прилагательное «süß». Все они объединяются общей семантикой чувственного восприятия, восходящего к различным органам чувств, и эти разные восприятия накладываются друг на друга, создавая нечто, пожалуй, превышающее даже развернутую синестезию. Такие имена существительные, как «Staunen», «Zärtlichkeit», соединяют внешние сенсорные ощущения с внутренними эмоциями героя, создавая образ глубокого (гиперболический эпитет «unpennbar») эмоционально-чувственного переживания, в которое вовлечена душа в ее целостности. Вся эта картина озарена светом, одновременно и светло-голубым («lichtblau»), и сияющим («glänzend»).

Погружаясь внутрь этого единства, герой начинает существовать не только вне времени, но и вне пространства, которое приходит в движение. Так, о цветке сказано, что он «сначала стоял у источника» «zunächst an der Quelle stand», но не сказано, куда он переместился потом. И о Генрихе сказано, что листья цветка касаются

его, а потом говорится, что он хочет приблизиться к цветку. Так возникает некая топографическая двусмысленность, свидетельствующая об условности местоположения в пространстве.

Внешнему перемещению цветка в пространстве соответствует его внутренняя *метаморфоза*, которая выражена при помощи глаголов изменения состояния и движения, множественного числа существительного, а также конструкций со сравнительной степенью прилагательного и активного причастия (они подчеркнуты в тексте). Интересно, что данный процесс подчинен определенной логике, которая получает свое выражение при помощи языковых средств, маркирующих различные стадии процесса: его начало, протекание и конец: «anfing», «lange», «endlich».

Концентрированным выражением происходящих здесь изменений можно считать отглагольное имя существительное «Verwandlung», которое является одним из ключевых слов романа. Дух проявляет себя материально как непрерывное превращение. Он является в разнообразных конечных формах, которые постоянно переходят друг в друга, что выражено во втором из двух сонетов, предпосланных роману.

Вернемся к описанию голубого цветка. Внутри него возникает девичье лицо, т. е. цветок становится девушкой, прямым олицетворением Души мира. Эта девушка — будущая невеста Генриха, Матильда, которую он встретит в Аугсбурге.

Следовательно, голубой цветок в романе выступает идеальным символом смысла жизни, живого бытия. Он реально воплощен в Матильде. Кроме того, он является символом поэзии в двух смыслах: как самого идеального мира и как средства его познания, а также воплощение главной идеи романа, сформулированной в «Паралипоменоне»: «созерцание мира как созерцание великой души» [7, с. 173].

Лингвистическим механизмом выражения внутреннего преобразования духа является метафора, специфический вариант

которой мы, в связи со сказанным, будем именовать *метаморфозой*. Метаморфоза, если следовать исконному значению этого слова, есть переход в другую форму.

В отличие от метафоры — лексико-синтаксического и экстенсивного явления за счет различных видов распространения, метаморфоза — явление лексическое, а потому интенсивное.

Развертывание ее вторичного, образного смысла может быть описано как процесс *самоуглубления* исходного значения. Так, цветок являет в качестве своего нового, скрытого значения женское лицо. Развитие этой метафоры идет вглубь, а не вширь. Это не исключает, безусловно, что глубинный смысл будет обогащаться определениями, входя в состав атрибутивных и предикативных групп. Эти группы уже можно рассматривать как метафоры, выросшие из исходной метаморфозы.

Метаморфоза, двигаясь от поверхностного значения к более глубокому смыслу, отражает и путь познания искомой сущности. По нашему мнению, метаморфоза есть базовая тропеическая структура романа. Если оставаться в рамках классического разделения тропов на метафорическую и метонимическую группу, то метаморфозу следует считать тропом метонимической группы, в основании которой лежит лингвистический механизм текстовой субституции одного имени другим — механизм, по-разному проявляющийся для всех тропов этой группы.

Рассмотрев символ голубого цветка, объекта познания главного героя, обратимся теперь к самому субъекту познания — Генриху фон Офтердингену.

Генрих фон Офтердинген предстает здесь и как живая личность, и одновременно как философский субъект познания. Последнее качество сближает его с трансцендентальной философией немецкого идеализма. Но если в идеализме эмпирический субъект гносеологически — это как бы «ослабленная степень» трансцендентального субъекта, то у Новалиса такого

различия нет. Наоборот, чем большим количеством живых черт обладает его персонаж, тем глубже его погруженность в бытие. Например, чтобы познавать, он должен быть влюблен. Природа для него не бесполой «объект», а женщина. Нельзя не сказать о том, что специфика этого героя состоит в его принадлежности сфере мифа: Генрих фон Офтердинген — легендарный поэт-миннезингер.

Во вступительных сонетах, посвященных музе, возлюбленной и одновременно природе (Новалис объединяет эти понятия), поэта сказано:

Du hast in mir den edlen Trieb erregt
Tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen;

Способность к познанию Генрих получил от самой природы. Эта способность выражена здесь с помощью метафоры «*edler Trieb*», обозначающей облагороженное, сублимированное, т. е. духовное влечение.

Основной тезис, который мы намерены здесь обосновать, состоит в том, что Новалис, начиная с «рационально-философского» понимания субъективности в первой части романа, отказывается от такового в процессе развертывания сюжетного повествования, создавая в итоге (хотя и на уровне замысла, ибо роман незавершен) особый тип субъективности, приближающийся к мистико-мифологическому.

Перед началом анализа следует пояснить, что понимается под рационально-философской трактовкой субъективности. Концепт субъекта в философии является фундаментальным. Он претерпел значительные изменения в своем историко-диахроническом развитии. Поэтому требуемое пояснение можно дать только в условном синхроническом срезе, которым в данном случае будет являться критическая трансцендентальная философия Канта и субъективный идеализм Фихте. В п. 16 Первой части «Трансцендентальной логики», который носит название «О первоначально-синтетическом единстве апперцепции», Кант сформулировал известное определение:

Должна существовать возможность того, чтобы «я мыслю» сопровождало все мои представления... Все многообразие наглядного представления имеет, следовательно, необходимое отношение к представлению «я мыслю» того самого субъекта, в котором это многообразие находится [2, с. 98–99].

Это единство Кант назвал *трансцендентальным единством апперцепции*. Согласно Канту, опыт как таковой не может являться основой единства субъективности. В этом качестве выступает трансцендентальный акт субъективности, онтологически предшествующий всякому действительному и возможному опыту, связывающий неупорядоченное многообразие чувственных данных в некие единства (Кант называет их наглядными представлениями), а также (что здесь наиболее важно) преобразующий отдельные и анонимные ощущения в *мои* [2, с. 102]. Субъективность, по Канту, и есть принцип единства многообразия, априорная возможность соотнести случайно связанные между собой данные чувственной интуиции с точкой их логического единства — трансцендентальным субъектом.

По мнению Фихте, трансцендентальное «Я» способно не только полагать предметы своего опыта, но и самое себя. Первый акт познания — это акт полагания Я как *тождественного* самому себе (Я=Я). Какими бы разнообразными ни были предметы моего познания, всем им свойственно единство моей субъективности и следование из него. Такое полагание Я является, по Фихте, безусловным и составляет отправную точку «Наукоучения» [4, с. 81].

Эти идеи об априорной субъективности оставались бы лишенными динамизма, если бы (особенно у Фихте) не дополнялись идеей эволюции самого «Я», которое в процессе познания не восходило бы от эмпирического своего модуса к абсолютному. Эти идеи представляют собой исходную точку поэтической рефлексии Новалиса.

Здесь мы рассмотрим концепт субъекта в романе в отношении к упомянутым трем

идеям идеализма: 1) идее становления субъективности, 2) идее познания как синтеза чувственных данных, 3) идее трансцендентального единства.

У Новалиса герой совершает путь познания, достигая во второй части романа цели познания — голубого цветка. Начало и конец этого пути отражены в названиях частей романа — «Ожидание» и «Исполнение». Познание в первой части происходит в пространстве «малого» мира: герой совершает путешествие из Эйзенаха в Аугсбург, во второй — он выходит в мир «большой», свободно перемещаясь во времени и пространстве. Переломным моментом в этом становлении субъективности является сказка Клингзора и смерть Матильды.

Отдельные главы романа в этой связи можно рассматривать как этапы духовного становления главного героя, которые имеют аналогию с этапами становления субъективности в идеализме. Подобно тому как сознание восходит от чистой непосредственности в чувственной достоверности к абсолютному познанию абсолютного духа, главный герой у Новалиса проделывает свой феноменологический путь.

Этапами феноменологии его сознания становятся сон Генриха, его разговор с отцом, с купцами, крестоносцами, рудокопом, отшельником, врачом Сильвестром, Клингзором: каждая из этих встреч знаменует определенный этап приближения к тайне голубого цветка. Все персонажи становятся учителями Генриха в этом познании, формами абсолютной субъективности.

Все они так или иначе говорят о голубом цветке: рассказывая о своей деятельности, они выделяют в ней непреходящее, вечное и духовное. Так, поэзия купеческой жизни заключается в том, что купцы занимаются торговлей не ради одной наживы, а в большей степени ради приключений, странствий и преодоления опасностей. Крестоносцы идут в Св. Землю во имя благородной цели — освобождения Гроба Господня и т. д. — все это пути, ведущие к го-

лубому цветку. При этом действие романа демонстрирует тенденцию к усилению в нем поэтического элемента. Так, отец Генриха, отказавшийся от поиска голубого цветка (отвергший свое призвание) и избравший путь ремесленничества, — это низший уровень познания. Более высокий уровень у рудокопа, проникающего в подземный (т. е. в буквальном смысле внутренний) мир природы, и отшельника, познающего историю. Высшего уровня Генрих достигает в общении с Клингзором. На этом его «годы учения» заканчиваются, и он начинает (во второй части) познавать мир уже самостоятельно.

Если у Канта и Фихте субъект есть активное, деятельное начало, то в Генрихе Новалис подчеркивает *пассивную* сторону его души. В своем познании он не «набрасывается» на людей и предметы, не ставит эксперименты и не пускается в опасные приключения, а полагаясь на свою интуицию, позволяет *другим* обучать себя: Генрих не отделяет себя от мира, сознавая глубокую связь с ним. Так, первый этап познания — это рассказ незнакомца о голубом цветке и следующий за ним сон. Сон, как было сказано, для Новалиса — «философское» состояние. Субъект в нем максимально пассивен, он никуда сам не вмешивается и не препятствует откровению. В описании самого сна такое пассивное познание выражено в метафоре купания в горном ручье: Генриха несет водный поток, приводящий его к первому созерцанию цветка.

В следующих эпизодах он становится слушателем сказки о древнегреческом поэте Арионе, а также сказки о принцессе и сыне лесника. В этих сказках, которые соответствуют эпохам становления европейской цивилизации (античность, средневековье), впервые возникает образ поэзии как *словесного искусства*.

Крестonosцы дают урок поэтической «географии и истории», рассказывая о самой «поэтической» стране мира — Св. Земле, о поэзии подвигов, а мусульманка Зу-

лима (Восток — также символ поэзии в противовес рациональному (прозаическому) Западу) говорит о другой поэзии — поэзии слез и тоски по родине. Все эти люди и персонажи рассказанных ими историй деформируют «трансцендентальное» единство субъективности по двум направлениям. Во-первых, становится очевидным, что возможный опыт, единством которого Кант считал субъективность, не есть исключительно непосредственный опыт, данный в интуиции пространства и времени. Через рассказы, сны и сказки Генрих в воображении путешествует по миру. Так, в пещере отшельника он находит книгу, в которой речь идет о нем самом. Это позволяет расширить рамки опыта, который может пережить человек. В 23-м фр. «Цветочной пыльцы», очевидно, полемизируя с Кантом, Новалис говорит:

Самый нелепый предрассудок состоит в том, что человеку якобы отказано в способности пребывать *вне самого себя*, осознавать нечто, лежащее за пределами чувственности. В любой момент человек способен быть сверхчувственным существом. Без этой способности он был бы не гражданином мира, он был бы животным [3, с. 137].

Подобно метаморфозам голубого цветка, свои метаморфозы переживает и герой романа, мысленно соотносясь с героями рассказанных ему историй. Если обратиться к «Паралипомену», то из него мы узнаем, что в процессе своего познания Генрих прodelывает целый ряд невероятных превращений, становясь пилигримом, монахом, юродивым. Вовлекаясь в круговорот познания, он перевоплощается в цветок, камень, звезду, золотого барана. Таким образом, Генрих не только проходит разные стадии развития субъективности, но преодолевает ее рамки, перевоплощаясь в разные вещи.

Как и в случае с голубым цветком, здесь следует говорить о метаморфозе как форме лингвопоэтического выражении духовного познания. Любовь к голубому цветку, тайне мира делает все явления этого мира

для Генриха равноценными. В каждом из них тайна мира выражает себя по-своему. Мистическое познание вещей превращает Генриха в те вещи, которые он познает*.

Подобный путь метаморфоз проходит и другая героиня романа — Матильда. Она есть и муза сонетов, и природа, и душа мира, и Зулима, и Фрейя, и Циана, и тайна голубого цветка. Она и есть тот смысл мироздания, стяжать который стремится Генрих фон Офтердинген.

Глубинной (вертикальной) метаморфозе героев романа, метафорическому самоуглублению образов соответствуют их параллельные, горизонтальные связи друг с другом. Эти метафоры связывают персонажей, представляя их в буквальном смысле как *родственников*. Интуиция мира как целого, как одной большой семьи дана в сказке Клингзора, которую можно рассматривать как аллегорическую квинтэссенцию всего романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

* В этой связи нельзя не привести известное высказывание Мастера Эхкарта, цитируемое М. Хайдеггером: «Природа любви такова, что она превращает человека в ту вещь, которую он любит» [5, с. 250].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вольский А. Л.* От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. — СПб.: Норма, 2008. — 329 с.
2. *Кант И.* Критика чистого разума. — СПб.: ИКА «Тайм-Аут», 1993. — 472 с.
3. *Новалис.* Смешанные фрагменты (Цветочная пыльца) / Пер. с нем. А. Л. Вольского // Преломления. — Вып. 4. — СПб.: Изд-во Института иностранных языков, 2006. — 319 с.
4. *Фихте И. Г.* Сочинения в двух томах. — СПб.: Мифрил, 1993. — Т. 1. — 686 с.
5. *Хайдеггер.* Время и бытие / Пер. с нем. В. В. Библихина. — М.: Республика, 1993. — 447 с.
6. *Шлейермахер Фр.* Герменевтика / Пер. с нем. А. Л. Вольского. — СПб.: Европейский дом, 2004. — 241 с.
7. *Novalis Heinrich von Ofterdingen.* Verlag C. H. Beck. — Frankfurt am Main, 1982. — 880 s.
8. *Novalis.* Schriften, Bibliographisches Institut A. G. — Leipzig, 1905. — 411 s.
9. *Pohlheim K.* Der Poesiebegriff der deutschen Romantik. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1972. — 500 s.
10. *Schlegel Fr.* Kritische und philosophische Schriften. — Reclam, Stuttgart, 1994. — 320 s.