

УДК [821.161.1+821.112.2]-344Одоевский+Гофман

Тамара Юрьевна Морева

Одесса, Украина

ТИПОЛОГИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Э. Т. А. ГОФМАНА
И В. Ф. ОДОЕВСКОГО

В соприкосновение с Гофманом в России первой половины XIX в. вступали художники, разные по силе таланта, характеру, творческой индивидуальности, направленности художественных вкусов и мироощущению. Это соприкосновение означало не механический перенос идей, тем или мотивов Гофмана, а переосмысление и переработку их в духе национальных художественных задач.

Творческое восприятие Гофмана проходит через многие произведения русской словесности первой половины XIX столетия. От середины 20-х и вплоть до конца 40-х годов идёт линия художественного освоения гофмановского наследия. По мере развития литературного процесса она всё более эстетически усложняется и обогащается. Её анализ открывает новый аспект проблемы — сопоставительное изучение творческих систем в процессе исторического движения культуры.

В 1833 г. вышли в свет “Пёстрые сказки” В. Ф. Одоевского. Их гротескно-фантазмагорические образы: люди, запертые в реторту, куклы вместо людей, мёртвые тела, обладающие способностью жить и чувствовать, — сразу привели критиков к сравнению с Гофманом. Графиня Ростопчина называла Одоевского Hoffmann II.

С тех пор в литературоведении то и дело возникают размышления о сходстве обоих писателей, о том, существует ли между ними близость во взглядах на мир, в какой мере Одоевский опирался на опыт Гофмана?

Исследователи творчества русского и немецкого романтиков высказывают различные мнения о роли Гофмана в литературной судьбе Одоевского. Так, А. Н. Веселовский, В. Гиппиус, Н. Сумцов, И. Курбасов писали о подражательности Одоевского, о его зависимости от Гофмана. “Из иностранных писателей, — указывает Н. Сумцов, — Гофман имел на Одоевского весьма сильное влияние” [12, с. 24]. В. Гиппиус считает, что “ближе всего Одоевский соприка-

сался с Гофманом... Влияние Гофмана началось у Одоевского с 30-х годов” [3, с. 12].

Несамостоятельность Одоевского обычно видят в сфере фантастики. Так, ещё В. Г. Белинский говорил, что “на... фантастическое направление нашего даровитого писателя имел большое влияние Гофман” [1, с. 125]. Действительно, в целом ряде произведений русского романтика, в частности, в “Сильфиде”, “Реторге”, “Космораме”, “Импровизаторе” есть близкие Гофману фантастические образы, ситуации. В “Сильфиде” молодой дворянин Михаил Платонович влюбляется в нереальное, созданное с помощью чёрной магии существо, забывая земную невесту — помещицью дочь Катю. Эта повесть Одоевского имеет определённое сходство с “Песочным человеком” Гофмана, где рассказывается о любви Натанаэля к кукле-автомату Олимпии, ради которой герой бросает свою невесту Клару. Странная влюблённость юношей в нереальных женщин получает у обоих писателей реальную внешнюю мотивировку: сумасшествие. В “Реторге” Одоевского общество по прихоти веселящегося чертёнка очутилось закупоренным в стеклянном сосуде, а студент Ансельм в “Золотом горшке” Гофмана оказался заточённым по воле Саламандра в стеклянную колбу. В “Космораме” Владимир с помощью прибора доктора Бина познаёт жизнь без прикрас, и в “Импровизаторе” поэт получает от мага Сегелиеля способность “всё видеть, всё знать, всё понимать”. Эта способность напоминает то волшебное свойство, которое приобретает Перигинус Тисе в “Повелителе блох”. Однако приведённые факты подтверждают не столько зависимость Одоевского от Гофмана, сколько знакомство русского писателя с немецким романтиком, которое заметно не только в использовании фантастических образов. Так, со времён Белинского отмечается сходство в построении “Русских ночей” (1844) и “Серапионовых братьев” (1819—1821). Следы чтения Одоевским Гофмана обнаруживаются и там, где встречаются у него цитаты из произведений немецкого романтика (“Последний квартет Бетховена”), и там, где он даёт своим героям общие с персонажами Гофмана имена. Например, в “Импровизаторе” поэта зовут Киприяно, а один из Серапионовых братьев — Киприан. “Пёстрые сказки” (1833) написаны Одоевским от лица дедушки Ириней, а в “Записках кота Мурра” (1821-1822) Ириней — правитель “игрушечного государства” Зигхартсвейлер. Кстати, дедушка

Ириней собрал в 1836 году “Письма к любезнейшему дядюшке, г-ну Катеру фон Мурру, от его почтительного племянника Котобаськи”. Совершенно очевидно, что сказочник Ириней, кроме имени, ничего общего с правителем Иринеем не имеет, но автор “Пёстрых сказок” знает произведения создателя “Записок кота Мурра”, поскольку они были популярны в России с середины 20-х годов XIX в.

В. Ф. Одоевский был тесно связан с немецкой философской и литературной традицией. Ещё будучи издателем “Мнемозины”, он в качестве одной из главных целей альманаха считал “...распространение новых мыслей, блеснувших в Германии, с тем чтобы обратить внимание русских читателей на предметы в России мало известные...” [9, т. 1, с. 12]. Его увлекали идеи Шеллинга и воззрения ранних немецких романтиков с их философским универсализмом. Творчество Гофмана было ему хорошо известно. Он ценил писателя как “истинный талант”, как “в своём роде человека гениального” [9, т. 1, с. 15]. В его произведениях и оставшихся неопубликованными заметках часто встречаются упоминания о Гофмане и ссылки на него. Если ещё учесть русскую популярность Гофмана в эту пору, то едва ли можно утверждать, что он не оказал на Одоевского никакого влияния.

Важнее выяснить природу и характер этого влияния. Сам Одоевский задавался вопросом: “...наши ли — наши мысли даже в минуту их зарождения? Не суть ли они в нас живая химическая переработка начал внешних и равнотелесных: духа эпохи вообще и среды, в которой мы живём, впечатлений детства, беседы с современниками, исторических событий, — словом, всего, что нас окружает?...” [9, т. 1, с. 130]. Произведения Гофмана служили стимулом для раздумий Одоевского, давали материал и художественные формы для переработки в его собственном творчестве. В “Пёстрых сказках” этой переработке в первую очередь подвергаются гофмановские гротеск и фантастика.

В “Золотом горшке” злоеящая торговка яблоками предсказывает романтичному Ансельму: “Попадёшь под стекло!” Первоначально это пророчество воспринимается как таинственное и абсурдное, предвещающее нечто страшное, но совершенно необъяснимое. Однако фантастика у Гофмана лишь внешне бессвязна. Внутри хаотично и фантазмагорически изображённых явлений, в конце концов, проступают некоторые закономерности, и фантастическое обретает

смысл и глубокое значение. В десятой вигилии той же сказки Ансельм оказывается замкнутым в стеклянный сосуд. Состояние запертости для него в высшей степени тягостно, тогда как его соседи, находящиеся в том же положении, чувствуют себя как нельзя более удобно. Стеклянная колба, в которую заперт Ансельм, предстает у Гофмана своеобразной метафорой изоляции человека от богатства внешнего мира, его неспособности овладеть им, отторгнутости от подлинной жизни. То, что другим, “прозаическим” душам кажется нормальным состоянием и даже благоденствием, для поэтической природы Ансельма нестерпимо. Это — наказание, постигшее его за то, что, отдавшись во власть банальной Вероники, сблизившись с конректором Паульманом и регистратором Геербрандом, он отрёкся от мечты.

В сказке “Реторта” Одоевский использует аналогичную ситуацию. Он помещает в огромную колбу светское общество на балу. Выясняется, что некий маленький чёртик подогревал колбу и “...без всякого милосердия дистиллировал почтенную публику”. Он надеется “выпарить” какой-то ценный осадок, но получается “...только копать да вода” [8, с. 121]. Здесь мы тоже имеем дело с гротескным иносказанием. Но оно не метафорического, а аллегорического свойства. В основу гротеска положена логически наглядная реализация метафоры: “душный свет”, “пустое общество” и т. д. Цель автора откровенно дидактическая.

Образ “колбы” используется писателем и в сказке “Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко”. Он служит средством для отвлечённых умозрительных выводов. Рассказ ведётся от имени паука, оказавшегося вместе с другими сородичами в закрытой стеклянной банке. Образ банки — поэтический символ у Гофмана — здесь получает совершенно иное значение. Мораль сказки выражена в словах: “Люди! Что если ваш шар, который вам кажется столь обширным, — на котором вы гордитесь и своими высокими мыслями и смелыми изобретениями, — что если вся эта спесивая громада — не иное что, как гнездо неприметных насекомых на какой-нибудь другой земле?” [8, с. 123].

В рассказе “Песочный человек” Гофман решает историю любви к кукле в духе романтического гротеска, с постоянными переходами от реального к фантастическому, с постоянной сменой и сочетанием различных “плоскостей изображения”.

В “Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту” и в “Той же сказке только наизворот” Одоевский обращается к этому гротескному мотиву, но рационализирует его, придаёт ему характер нравоучительного иносказания. Здесь нет гофмановского стремления показать безумие “самой действительной жизни”. Автор и не ставит перед собой такой задачи. Он хочет только в образной форме передать важную для него мысль — о нелепости современного женского воспитания. Фабульное развитие сказки очень несложно. Обыкновенной девушке “заморские басурманы” вклеили сердце, предварительно вымоченное в “бесовском составе”, куда вошло “...множество романов госпожи Жанлис, Честерфильдовы письма, несколько листов из русской азбуки, канва, итальянские рулады, дюжина новых контрадансов <...>, горсть городских сплетней, слухов и рассказов... отрывки из письмовника, в коих содержались уверения в глубочайшем почтении и истинной преданности...” [8, с. 156] и т. д. В результате получилось бездушное, автоматически реагирующее на жизнь существо. Сказка заканчивается иронически-назидательным итогом: “А кто всему виною? Сперва басурманы, которые портят наших красавиц, а потом маменьки, которые не умеют считать дальше десяти” [8, с. 158]. Это нравоучение органически вытекает из аллегорического характера сказки и абсолютно невозможно у Гофмана.

В “Просто сказке” Одоевский прибегает к приёму одушевления вещей, тоже часто встречающемуся у немецкого романтика. Отдельные детали выглядят совершенно по-гофмановски. К примеру: “...между тем дверь отворилась, и вольтеровские кресла, изгибая спинку и медленно передвигая ножками, вступили в комнату, и на вольтеровских креслах сидел надувшийся колпак...” [8, с. 123]. Ср. в “Крошке Цахесе”: “...едва только друзья прошли городские ворота, как рукава опять полезли вверх сборками, а полы стали расти, так что вскоре, несмотря на все оттягивания, обдёргивания и пошевеливания, рукава собрались у самых плеч, выставляя напоказ голые руки Фабиана, а сзади волочился шлейф, который всё более и более Удлинялся” [4, с. 124].

Оживление предметов у Гофмана связано с его мирозерцанием, согласно которому вещи совсем не являются тем, чем представляются нашим глазам. Кофейник может отказаться наливать кофе и строить страшные рожи, морковь — вздыхать и хихикать. Они отчуждены

от человека и, подобно ему, подчинены какому-то непостижимому закону. Этот приём отражает взгляд писателя на современный мир с его фетишизмом вещей, вытесняющих человека, обретающих собственную важность и угрожающих человеческой индивидуальности.

История колпака, возмнившего себя возвышенным существом, у Одоевского чисто аллегорична. Мораль заключается в констатации простейшей истины о необходимости знать своё место и значение. Говоря об опытах Одоевского в этом роде, Белинский писал: «Основной элемент их составлял дидактизм, а характер — гумор. <...> Повесть была для него не целию, но, так сказать, средством, не существенною формою, а удобною рамою» [1, с. 186-187].

Гофмановские мотивы тоже были одним из элементов этой «рамы», формой, используемой для наглядности моральных выводов. По словам Е. А. Маймина, дидактизм у Одоевского «...смягчается и делается художественным и поэтическим и благодаря фантастике, и, не менее того, благодаря авторской иронии» [6, с. 224]. Писатель связан с рационалистическим характером просветительского мышления, который был присущ русской литературе этого периода, «Пёстрые сказки» не содержат романтического миропонимания. Философская направленность творчества Одоевского проявляет себя в рационалистической форме с явными признаками морализаторства. Гротескные образы, может быть, и навеянные Гофманом, используются по-иному и в иных целях.

Типологически ближе к Гофману не сказки, в жанровом отношении напоминающие притчи, а те произведения Одоевского, в которых речь идёт о сверхчувственных явлениях жизни. Образных аналогий здесь меньше, но понимание чудесного приближается к гофмановскому. Речь идёт не о заимствовании, а об известной родственности творческих интересов.

Во второй половине 30-х годов В. Ф. Одоевский старательно изучал всякого рода оккультные науки, магию, каббалистику. Гофман тоже интересовался непознанными явлениями природы и человеческой психологии. Обоих писателей занимали вопросы таинственных загадок жизни. Но к этим загадкам они подходили по-разному. Тем не менее, не исключена возможность того, что творчество немецкого романтика явилось своеобразным стимулом, толчком для развития самостоятельной художественной мысли Одоевского.

Одоевскому принадлежит термин «двоемирие», столь часто употребляемый при характеристике художественного метода Гофмана. Идея двоемирия у Одоевского была отражением его философско-мистического идеализма. Гофмановское двоемирие другого порядка. Оно воплощает в себе противостояние мечты и действительности, истинной красоты и пошлости жизни. Фантастическое у Гофмана и Одоевского, вырастая из земного, обыденного, причудливо сочетается с ним. Сам Одоевский в примечаниях к «Русским ночам» пишет, что у Гофмана «чудесное всегда имеет две стороны: одну — чисто фантастическую, другую — действительную» [9, т. 1, с. 15]. «Край чудес» сталкивается, взаимодействует с «грубой презренной юдолью» и в «Золотом горшке (сказке из новых времён)», и в «Сильфиде». Русского писателя привлекают гофмановские зарисовки иллюзорного мира, пестрящие сочными многоцветными красками, изобилующие загадочными превращениями цветов в блестящих насекомых, розовых и небесно-голубых птиц в благоухающие растения, приятных ароматов в тихие звуки, зелёных змеек в прекрасных девушек. И Одоевский превращает бирюзу в опал, солнечные нити, исходящие от опала, сливаясь в зеленоватых волнах, образуют у него пышную розу, а пышная роза рождает между своими оранжевыми тычинками прелестную, едва приметную глазу женщину.

В рассказе Одоевского помещик Михаил Платонович вступает в духовный и мистический союз с духом воздуха — Сильфидой. Он тянется к этому духу, явившемуся ему в образе прекрасной женщины. Подобно этому, и Ансельм у Гофмана устремляется мечтой к золотисто-зелёной змейке Серпентине, дочери всемогущего Саламандра. В обоих произведениях чувства героев как бы раздваиваются между тяготением к реальной женщине и волшебному существу. Аналогичен не только сюжет, но и утверждение романтического восприятия мира. Поэтическая мечта вступает в конфликт с банальностью обыкновенной жизни. Однако увлечение Михаила Платоновича рассматривается как болезнь, гофмановского же Ансельма лишь обыватели принимают за помешанного. Для автора — это носитель возвышенного поэтического сознания.

Любовь человека к женщине-саламандре изображается в гофмановской новелле «Стихийный дух». И хотя нет никаких свидетельств знакомства автора «Сильфиды» с этим произведением, тем

не менее бросается в глаза сходство в описании встреч героев с волшебным духом. У Гофмана: “Вскоре однако во сне мне показалось, будто меня окружает какое-то лучистое сияние. Я проснулся, открыл глаза, и действительно вся комната сияла волшебным блеском... На том самом столе, на котором я поставил куколку, я увидел женское существо, которое, казалось, спало, подложив под голову руки. Я могу только сказать тебе, что никогда я даже во сне не видел ни такой нежной, благородной фигуры, ни такого прекрасного лица. Я не могу дать тебе понятия словами о чудном, таинственном очаровании, которым дышало все это милое видение” [4, с. 376]. Михаил Платонович видит на дне вазы прекрасный цветок: “...листья растворились мало-помалу, и — я не верил глазам моим! — между оранжевыми тычинками покоилось, — поверишь ли мне? — покоилось существо удивительное, невыразимое, невероятное — словом, женщина, едва приметная глазу! Как описать мне тебе восторг, смешанный с ужасом, который я почувствовал в эту минуту! Эта женщина была не младенец; представь себе миньютюрный портрет прекрасной женщины в полном цвете лет, и ты получишь слабое понятие о том чуде, которое было перед моими глазами; небрежно покоилась она на своем мягком ложе, и её русые кудри, колеблясь от трепетания воды, то раскрывали, то скрывали от глаз моих её девственные прелести. Она, казалось, была погружена в глубокий сон...” [9, т. 2, с. 120].

Герой Одоевского, излеченный от своего “сумасшествия” бульонными ваннами, лишился поэтического начала в жизни, превратился в жалкого обывателя, в то время как Ансельм обрёл счастье в сказочной Атлантиде. Традиционная романтическая коллизия у Одоевского хоть и трактуется двузачно, но в более “резвом” ключе. Увлечение героя — всего лишь болезнь, приобщающая его, однако, к высоким началам, отсутствующим в жизни его окружения.

В романтическом представлении обывательское сознание часто склонно объявлять безумными людей, чье поведение выпадает из общепринятых норм здравого смысла. Для Гофмана безумие — признак высокой души, которой открыты неведомые другим тайны жизни. Один из гофмановских серапионов замечает: “...мне всегда казалось, что как раз в случаях уклонения от правильного хода природа позволяет взглянуть в свои ужасающие глубины” [4, с. 336].

Несмотря на некоторую близость отдельных существенных сторон творчества Гофмана и Одоевского, писателей сложных противоречивых взглядов, представителей романтизма в искусстве, они всё-таки во многом не похожи друг на друга. Знакомство с произведениями Гофмана и даже использование отдельных творческих приемов замечательного немецкого романтика не лишает Одоевского своего писательского почерка. Не случайно, с точки зрения Б. Лозина, П. Сакулина, И. Замотана, Одоевский — оригинальный художник, хотя и уступающий Гофману в силе таланта. Сам Одоевский писал в примечаниях к “Русским ночам”, что не подражал Гофману.

В монографии “Из истории русского идеализма” Сакулин утверждает: “...факты не позволяют говорить о “подражании” со стороны Одоевского или даже о прямом влиянии Гофмана на его произведения... Перед нами два параллельных, хотя и неравнозначительных в художественном отношении явления” [10, с. 360]. Однако утверждение о том, что “фантастика нашего писателя совершенно иного характера, чем органически переживаемая, воздушная, грациозная и глубокомысленная фантастика Гофмана” [10, с. 361], кажется нам слишком категоричным и односторонним. Природа и функции фантастического, на наш взгляд, у русского и немецкого романтиков очень близки, и это прежде всего объясняется общностью художественных позиций писателей. Но Сакулин прав в том отношении, что у Одоевского фантастика бледная, односторонняя и занимает несравненно более скромное место, чем у Гофмана. Она не только менее изящна, но и менее причудливо, менее прихотливо связана с реальным миром. У Гофмана границы слияния чудесного с повседневным отличаются воздушной зыбкостью, у него реальное и фантастическое как-то неприметно, очень естественно переплетаются. Не случайно в “Серапионовых братьях” он рекомендует начинать основание небесной фантастической лестницы, ведущей в высшие области, на земле, чтобы каждый мог незаметно для себя взойти по ней [4, с. 13]. И в “Золотом горшке”, например, он не сразу показывает Саламандра и зелёных змеек, а ведёт вначале читателя и героя по Дрездену, через рыночную толпу, на берег Эльбы, где постепенно усыпляет их описанием всплеска волн, шуршания травы, шелеста листьев. Подбором эпитетов, обращением к читателям художник умело создаёт атмосферу таинственности, загадочности. Так, в “Атрусовой

зале” он пишет: “Какой-то волшебный полусвет льётся в это время через мрачные окна, и кажется, что под его влиянием оживают нарисованные и вырезанные по стенам залы фигуры. Олени с огромными рогами и другие чудные животные, наверно, смотрели в это время на тебя каким-то особенно пронзительным взглядом, так что тебе, верно, становится немного страшно” [4, с. 376]. При этом сам рассказчик Гофмана увлечён, взволнован фантастическим миром, он своим экстазом стремится заразить читателей. “Я даже не знаю, дети, как вам описать роскошь и богатство города, широко раскинувшегося перед глазами Маши... Он поразил не только удивительной игрой красок своих стен и домов, но причудливой формой строений, какие, казалось, трудно было и отыскать на земле” [4, с. 347].

Чудесное, как правило, восхищает, но не удивляет рассказчика Гофмана, потому что он верит в волшебное: “Напрасен будет труд поэта заставить нас верить тому, чему он сам не верит” [4, с. 33]. Ему не кажется странным, что архивариус Линдхорст превращается в Саламандра, входит в бокал, исчезает в пламени, зато “дивом” он называет то, что увиденное им благодаря чарам волшебника в Атланте оказалось аккуратно записанным на бумаге. Устами своих рассказчиков Гофман утверждает: “Отрицать существование странного, непонятного нам до сей поры особого мира явлений, поражающих иной раз наши уши, иной раз наши глаза, нет никакой возможности” [4, с. 257]. И Гофман с равным упоением описывает “всякие чудеса и диковинки”.

У Одоевского при всём его интересе к трудам мистиков, при всём его увлечении в 1830-х годах “интеллектуальной интуицией”, мистическая иррациональная сторона не играет значительной роли в художественном творчестве. Вообще он не любит задерживаться в сфере чудесного. Поэтому, по всеобщему мнению исследователей творчества Одоевского, сновидения, галлюцинации, сумасшествия — традиционные, повторяющиеся в его произведениях мотивировки фантастического (“Живой мертвец”, “Бал”, “Сильфида”). Место и некоторые особенности чудесного в творчестве Одоевского во многом определяются индивидуальными склонностями писателя, а также зависят от специфики русского романтизма тех лет. Если в Германии, более чем в какой-либо другой стране, заметен интерес романтиков к фантастике, даже мистике (доказательством чему слу-

жат не только произведения Гофмана, но и Тика, Новалиса, Арнима, Клейста), то в русском романтизме 1820-1830-х годов фантастическое, тем более мистическое, не занимает ведущего места. Помня об очевидном сходстве тем и образов Одоевского и Гофмана, одновременно надо учитывать всё несходство их творческого и жизненного пафоса. Гофман был художником глубоко трагическим, а в творчестве Одоевского, напротив, звучат оптимистические ноты. Гофман понимал, что он завершает одну из фаз развития романтизма (гротескнофантастическую). Одоевский же всегда ощущал себя одним из создателей молодой русской национальной культуры. Сходные темы и черты поэтики в произведениях Одоевского и Гофмана объясняются не только влиянием одного писателя на другого, а интересом русского и немецкого романтиков к одним и тем же идеям, именам и явлениям.

Список использованной литературы

1. Белинский В. Г. Литературные мечтания / В. Г. Белинский // Поли. собр. соч.: в 13 т. - М.: Изд-во АН СССР, 1953. - Т. 1. - С. 20-195.
2. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература / А. Б. Ботникова. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. — 205 с.
3. Гиппиус В. В. Узкий путь / В. В. Гиппиус // Русская мысль. — 1914. — № 12. — С. 1-26.
4. Гофман Э. Т. А. Новеллы / Э. Т. А. Гофман. — М.: Художественная литература, 1983. - 398 с.
5. Лозин Б. А. Очерки из жизни и литературной деятельности В. Ф. Одоевского / Б. А. Лозин. — Харьков, 1907. — 152 с.
6. Маймин Е. А. Философская романтическая проза В. Одоевского / Е. А. Маймин // Маймин Е. А. О русском романтизме. — М.: Просвещение, 1975. — С. 200—231.
7. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. — М.: Наука, 1976. — 372 с.
8. Одоевский В. Ф. Пёстрые сказки / В. Ф. Одоевский. — СПб., 1833. — 220 с.
9. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: в 2 т. / В. Ф. Одоевский. — М.: Художественная литература, 1981.
10. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский / П. Н. Сакулин. — М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. — Т. 1. — Ч. 1—2.
11. Сахаров В. И, Гофман и В. Ф. Одоевский / В. И. Сахаров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. - М.: Наука, 1982. - С. 173-185.
12. Сумцов Н. Ф. Князь В. Ф. Одоевский / Н. Ф. Сумцов. — Харьков, 1884. — 63 с.
13. Турьян М. А. Странная моя судьба... / М. А. Турьян. — М.: Книга, 1991. — 340 с.