

Ю. Л. Цветков

Ивановский государственный университет

## ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА: АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ

Творческие способности австрийского поэта и драматурга концентрировались в подчеркнуто визуальном восприятии мира. Задача исследования — изучить смысловое наполнение архитектурных форм, скульптурных групп и живописных полотен в раннем творчестве Гофмансталя. Доказано, что «зримое слово» поэта принципиально различно функционировало в трех видах искусства. Величественные архитектурные сооружения создавали в стихотворениях и драмах самое высокое и гармоничное местонахождение поэта, способного магическим всевластием творить фантастические видения. «Вилла Ротонда» Палладио олицетворяла земную власть поэта, его духовное начало и вечное движение. Напротив, древнегреческие коры из музея в Акрополе стали символом кризиса поэта — его гнетущей немoty. *Письмо лорда Чэндоса* Гофмансталя наиболее полно раскрывает потерю творческих возможностей и состояние «невыносимого одиночества» поэта, блуждающего среди «безглазых статуй» в пустынном парке. Мировая живопись активно использовалась Гофмансталем как источник образных и сюжетных заимствований. Венского поэта можно назвать историком искусства, поскольку он серьезно изучал труды по искусствознанию и профессионально создавал обзоры современных художественных выставок. Выбор живописных полотен — «вечных спутников» поэта — включал произведения современных художников-символистов (А. Беклин, Дж. Уистлер) и прерафаэлитов (Дж. Э. Милле). Более всего Гофмансталя привлекали полотна английских прерафаэлитов, которых он высоко ценил за изображение «душевных состояний» и называл их «любопытным типом рисующих поэтов». Они значительно повлияли на эстетику, сюжетное развитие и образный мир персонажей Гофмансталя, а визуальная аллюзивность поэта способствовала возникновению ярких поэтических экфрасисов. В драме *Женщина в окне* наиболее примечательны два экфрасиса из художественного мира Милле: один из них — полотно «Лоренцо и Изабелла», другой — его знаменитая «Офелия». Три вида визуального искусства воспринимались Гофмансталем сугубо субъективно, исходя из собственного глубинного познания их внутренних закономерностей и свидетельства о символистском единстве словес-

ности и зримого мира искусства.

**Ключевые слова:** венский модерн; интермедиальность; высота и гармония архитектурных форм; чуждость древнегреческих статуй; зримое слово живописных полотен; экфрасис

## 1. Введение

Австрийский поэт и драматург Гуго фон Гофмансталь (1874 — 1929), один из самых значимых писателей *венского модерна*, постоянно подчеркивал доминирующую роль визуального момента при создании произведений. Задача поэта для него была сходна с задачей художника: использовать поэтические средства (слова) таким образом, чтобы возникли цветовые эффекты, вызывающие у читателя или зрителя лирическое настроение. Целью Гофмансталя была не передача собственного переживания, а «возбуждение» поэтическими средствами переживаний у читателя-зрителя. Хранителями таких настроений являлись, по Гофмансталью, произведения искусства, которые «оживали» под взглядом поэта. Исходя из такого посыла, следует, что в произведениях словесности должны быть созданы пространственные образы, состоящие из элементов архитектуры, скульптуры и живописи. Так как героями стихотворений, драм и прозы молодого Гофмансталя являются чаще всего поэты и художники, живописное начало необходимо им для «освобождения» заключенной в нем «энергии» лирического настроения (ЦВЕТКОВ 2003: 260).

Для Гофмансталя синтетическое понимание искусства как слияния поэзии, музыки и живописи было целью самосовершенствования, что прямо сближало его с поисками французских парнасцев и символистов. Например, лирика Гофмансталя имеет общие черты с поэзией парнасцев: уход в предметный мир, увлечение живописной образностью, философичность, яркость деталей, благозвучность и совершенство формы. Творческой манере венского писателя импонировало синтезирующее сознание символистов, выражающееся в намеренной *интермедиальности*, подчеркнутой живописности и музыкальности. Мотивы и образы, взятые из предшествующего и современного арсенала архитектуры, скульптуры и живописи, определили и основные моменты творческого облика Гофмансталя: построение произ-

ведений из соположения различных известных смыслов разных видов искусства.

## **2. Архитектура — символ поэтического всевластия**

Искусство пространственных форм — архитектура — воплотила в творчестве Гофмансталя идею высокого местоположения *поэта-мага*, способного подобно божеству создавать фантастические видения в мире слов. В статье *Оноре де Бальзак* (1908) Гофмансталь сравнил трех великих писателей: Шекспира, Гете и Бальзака, рассуждая об упорядочивающей творческой силе их таланта:

Из истины мириад отдельных явлений возникает истина взаимоотношений между ними, то есть возникает целый мир. Как и при чтении Гете, я вступаю здесь в отношение к целому. Здесь присутствует некая невидимая система координат, в которой я могу ориентироваться (ГОФМАНСТАЛЬ 1995: 616-617).

Организованное созидательное начало касалось *архитектурных сооружений*, которые наглядно воспроизводили идеальное отношение частей к целому. Образцом такой гармонии стал для Гофмансталя итальянский загородный дворец «Вилла Ротонда» (1556 — 1567) близ Виченцы, спроектированный и построенный архитектором позднего Возрождения венецианской школы Андреа Палладио (1508 — 1580). Его проект отражал гуманистические идеалы архитектуры Высокого Возрождения: центрическая постройка, одинаково воспринимаемая со всех точек зрения, подобно планам Донато Браманте и Леонардо да Винчи. Вилла Ротонда выражала идею абсолютной гармонии мира. Каждая из четырех лоджий увенчана фронтоном, украшенным статуями божеств классической древности. Каждый из портиков оформлен шестью колоннами ионического ордера (ХОЛЛИНГСВОРТ 1993: 272).

Во время первого итальянского путешествия (1786 — 1788) И. В. Гете восторгался шедевром Палладио:

...Сегодня я посетил так называемую «Ротонду» — великолепный дом на живописном холме... Это четырехугольное здание заключает в себе круглую залу с верхним светом. Со всех четырех сторон к нему поднимаешься по широким лестницам и всякий раз попадаешь в портик, образуемый шестью колоннами...

Пространство, занимаемое лестницами и портиками, много больше того, что занимает самый дом, ибо каждая его сторона в отдельности может сойти за храм... Пропорции залы поистине прекрасны, комнат тоже... Зато дом царит над всей округой, и откуда ни глянь — он прекрасен (ГЕТЕ 1980, IX: 37).

Центральный, круглый в плане зал окружен прямоугольниками комнат, образующими наружный правильный квадрат. Он, как известно, олицетворяет власть земную, круг — символ духовного начала. Интерьеры украшены скульптурами известных мастеров, лепниной на потолке и скульптурными деталями каминов. Многие из сюжетов росписей связаны с религиозной жизнью графа Паоло Альмерико, первого владельца виллы, и прославляют христианские добродетели (Вилла Ротонда 2022: URL). Дворец Палладио стал местом нахождения лирического героя в стихотворении Гофмансталя *Сон о великой магии* (1895):

Viel königlicher als ein Perlenband	Надменнее, чем море в зорный
Und kühn wie junges Meer im Morgenduft,	час,
So war ein großer Traum — wie ich ihn fand.	И царственной, чем жемчуга,
Durch offene Glastüren ging die Luft.	сверкал
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde,	Великий сон, что видел я в тот раз.
Und durch vier offne Türen ging die Luft...	В четыре двери воздух проникал —
	В беседке на земле я спал устало,
	И воздух через двери проникал...
	(ГОФМАНСТАЛЬ 1995: 763)
	<i>Пер. Ю. Корнеева</i>

(HOFMANNSTHAL 1986a: 24).

Черновые записи к трагедии *Башня* (1918 — 1924) и неосуществленный план драмы по Кальдерону *Жизнь есть сон* свидетельствуют о месте действия — дворце Ротонда. Гофмансталь называл виллу «чудесно сформированным намерением архитектора» и «величественной тишиной средоточия», а в одной из записей он признавался: «Если бы я был богат, я бы построил виллу» (HOFMANNSTHAL 1986d: 444).

Другой важный элемент архитектуры в произведениях Гофмансталя — высокая терраса дворца. С ее высоты, как и со склона горы, — террасообразного края гигантского нагорья — можно было увидеть «бесконечный ландшафт», который ассоциировался у Гофмансталя с пустынными пространствами Азии

(ibid.: 473). Одновременно венский поэт писал о «героическом ландшафте» Никола Пуссена (1594 — 1665). В одной из записей он указал на автора пейзажа: «Горы у моря, как на ландшафтах Пуссена. Полифем» (ibid.: 536). Французский художник классического пейзажа Пуссен в природе искал гармонию мира. Человек трактовался на его полотнах как часть природы. Героический пейзаж Пуссена — это не реальная природа, а природа «улучшенная», сочиненная художником, ибо только в таком виде она достойна быть предметом изображения в искусстве. Это пантеистический пейзаж, но пантеизм Пуссена не языческий — в нем выражено чувство причастности к вечности (ХОЛЛИНГСВОРТ 1993: 353).

Стихотворная драма Гофмансталя *Смерть Тициана* (1892) имеет подчеркнуто живописное начало в стиле Пуссена. Место действия — терраса на вилле Тициана, неподалеку от Венеции. На ступеньках террасы разбросаны ковры и подушки, на них полулежат молодые ученики Тициана. Терраса окаймлена резной каменной оградой, за ней виднеются вершины пиний и тополя. В ограде двумя вазами обозначена лестница, ведущая в сад. Некоторые критики сравнивали эту сцену с картиной Тициана «Венера и вакханка» из Мюнхенской пинакотеки. Эта картину видел Гофмансталь в галерее и, кроме того, она была известна ему по литографиям и фотографиям (SZONDI 1964: 56). Так или иначе, путь нисхождения сверху вниз или восхождения снизу вверх — характерная черта поэтики Гофмансталя. Наиболее ясно она представлена в стихотворении *Но иные...*:

Manche freilich müssen drunter  
sterben,  
Wo die schweren Ruder der Schiffe  
streifen,  
Andre wohnen bei dem Steuer  
droben,  
Kennen Vogelflug und die Länder  
der Sterne.  
Manche liegen immer mit schwe-  
ren Gliedern  
Bei den Wurzeln des verworrenen

Но иные все же умирают  
Там, внизу, под плеск тяжелых  
весел,  
А другие у руля, высоко,  
Знают птиц полет и звездные  
страны.  
Не избыть иным тяжесть тела  
У истоков запутанной жизни,  
А другим уготованы троны,  
Их Сивиллы ждут, королевы,  
И сидят они, словно дома,



*Греции — статуи* (1914) Гофмансталь не мог закончить в течение шести лет. В ней он рассказал об увиденных пяти экспонатах музея Акрополя — мраморных корах, которые были спасены после разрушения Греции персами. Гофмансталь назвал их «архаическими» и высказал свое полное разочарование от знакомства с ними. Пластические женские изваяния показались Гофмансталю чуждыми:

...незнакомые, они стоят передо мной, тяжелые и каменные, с прищуренными глазами. Их фигуры огромны; сложены из сверхпрочных форм — звериные или божественные; их лица чужды; поджатые губы, выпуклые дуги глаз, мощные щеки, подбородок, вокруг которого течет жизнь; являются ли они все еще человеческими лицами? <...> Разве не отсюда, из пяти девственных образов, проглядывает вечный ужас хаоса? (ГОФМАНСТАЛЬ 1986b: 625).

В *Письме лорда Чэндоса* (1902) Гофмансталь рассказал о попытке разгадать сказания и мифы древних греков. Они стали для него трудной интеллектуальной загадкой:

Сказания и мифы древних, ставшие предметом бесконечных и бездумных славословий наших живописцев и ваятелей, я хотел прочесть как иероглифы вечной неисповедимой мудрости, дыхание которой словно под неким покровом, я, казалось, порой угадывал (ГОФМАНСТАЛЬ 1995: 520).

Лорда Чэндоса ждало чувство горького «разочарования» в постижении мира древних. Он внезапно почувствовал реальную потерю способности произносить слова:

... просто абстрактные слова, какими неизбежно пользуется человек, высказывая то или иное суждение, у меня на языке распались, как под ногой рассыпаются перестоялые грибы (ibid.: 522).

Образовавшуюся «пустоту» Чэндос решил заполнить излюбленным интересом к миру античности:

Я пытался искать спасения в мире древних... Надежды возлагал я на Сенеку и Цицерона. В свойственной им гармонии ограниченных упорядоченных категорий я думал вновь обрести равновесие. Но пропасть между ними и мной оказалась непреодолимой... Наедине с ними меня охватывало чувство невыносимого одиночества: мне казалось, я заблудился в парке, где нет никого, кроме безглазых статуй; я бежал, бежал без оглядки (ibid.: 523-524).

Как известно, Гофмансталь высоко ценил культуру древних греков в восторженных интерпретациях Винкельмана, Гете, Гельдерлина и Шелли. Он считал античных авторов своими «вечными спутниками» и с интересом читал труды современных историков искусства и культуры: Буркхардта, Бахофена и др. Однако увиденные воочию скульптуры во время поездки в Грецию не соответствовали сложившемуся «домашнему» образу античной скульптуры. В статье *Греция* (1922) Гофмансталь писал об идеализации наследия древних скульпторов:

Возможно, мы все еще можем запечатлеть цельный образ, стоящий перед нами в мраморе, романтическим взглядом. Возможно, мы слишком много вкладываем в него из нашего сознания, из нашей «души» (HOFMANNSTHAL 1986b: 635).

Впечатление от реальной встречи с памятниками Древней Греции навсегда разрушило его прежние представления о них.

#### **4. Живописные полотна как источник «зримого слова»**

*Живопись* была главнейшей потребностью Гофмансталя в творческом процессе. Он интересовался ею с ранних лет. В его библиотеке были труды по истории искусства: *Культура Ренессанса в Италии* Я. Буркхардта, монографии Ю. Майер-Грэффе о Леонардо да Винчи, Менцеле и импрессионистах, К. Ноймана о Рембрандте, письма А. Дюрера и монография о нем Х. Вельфина, труды Ш. Бодлера, У. Пейтера, Дж. Рескина, М. Клингера, Дж. Уистлера и др. Первая статья девятнадцатилетнего Гофмансталя, ученика Венской гимназии и автора уже широко известных драм *Смерть Тициана* и *Глупец и Смерть*, была посвящена живописи в Вене. Автор статьи справедливо указал на то, что культурная жизнь в столице Австро-Венгрии заметно отставала от других европейских метрополий. На молодого Гофмансталя оказала сильное впечатление Международная выставка в Мюнхене 1893 г., на которой были представлены полотна швейцарского художника-символиста Арнольда Беклина (1827 — 1901):

Здесь были картины Беклина, погруженные в сон, языческие, как гимны Орфея <...> здесь был пронзительный полдень со звонким горячим воздухом, кокетливым светом <...> и были завораживающие сумерки вечера, с коричневатыми тихими прудами, на которые падали беззвучные черные тени, с тихим



влажным воздухом, просвечивающим сказочной эмалью. Здесь были мосты в тумане, луга — в утреннем аромате, сады — в дымке... (HOFMANNSTHAL 1986c: 525).

Полотна Беклина молодой Гофмансталь называл «накопителями настроений» («Stimmungsakkumulatoren») (HOFMANNSTHAL 1935: 61), необходимых для поэтического творчества. Особая атмосфера живописных работ, их колорит, художественный стиль или отдельные детали определяли стихотворный или драматический замысел автора. Картины Беклина были для Гофмансталя, как он писал в Прологе к *Смерти Тициана* (1901), посвященном памяти Беклина, «пищей его души» или «любимым другом его души» (HOFMANNSTHAL 1986a: 263). Другой пример — сцена из *Истории принцев Амджада и Асада* (1895) обязана одному из полотен Беклина: «Изобразить это в беклиновской атмосфере. Летний вечер; купание на охоте. Святость тел и обволакивающего воздуха текущей воды» (HOFMANNSTHAL 1986b: 44).

Сотрудничество молодого Гофмансталя со Стефаном Георге (1868 — 1933) в «Листках искусства» (с 1892 г.) укрепляло его в важном символистском посыле создания стихотворения из соположения живописных смыслов и музыкальности звучания. Символистский принцип взаимодействия искусств Гофмансталь воспринимал в духе «алхимического действия» Артюра Рембо (сонет *Гласные*). В теоретическом плане на венского поэта значительно повлияли идеи англо-американского живописца Джеймса Уистлера (1834 — 1903) из книги *Изящное искусство создавать себе врагов* (1890). Уистлер давал полотнам «цветомузыкальные» имена (симфонии, ноктюрны и аранжировки в разных тонах). Превыше сюжета и сходства художник всегда ставил настроение и атмосферу, стремясь передать их при помощи цвета. К вымыслу в искусстве, или, как говорил О. Уайльд, «лжи», Уистлер был довольно равнодушен. Задачей художника он считал вычленение главного, стремление к обобщению и уход от всего второстепенного. Цельность и гармония, помноженные на простоту, согласно Уистлеру, дают в итоге живописный шедевр. Эстетике Уистлера не был присущ гедонизм, столь характерный для Пейтера и Уайльда (Эстетизм Джеймса Уистлера 2022: URL).

В статье Гофманстала *Поэзия и жизнь* (1896) представлены эстетические положения поэта, близкие рассуждениям Уистлера:

...стихотворение — это невесомая ткань из слов, которые благодаря своему взаиморасположению, звучанию и содержанию вызывают воспоминание о видимом и воспоминание о слышимом со стихией движения и вызывают некое точно описанное состояние души, ясное, как во сне, и мимолетное, которое мы называем настроением... Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии. Слово как носитель жизненного содержания и слово как его призрачный двойник, появляющийся в стихах, стремятся в разные стороны и отчужденно проплывают друг мимо друга, как пустое и полное ведра в срубе колодца (ГОФМАНСТАЛЬ 1995: 501-502).

Книга Уистлера ввела Гофманстала в эстетический спор Рескина с Уистлером, в эстетику Рескина и Пейтера и послужила основой для написания статьи об английских прерафаэлитах, которые будут на несколько лет центром его внимания. Наибольшее внимание Гофмансталь уделил основателю и активному участнику движения Джону Эверетту Милле (1829 — 1896). Гофмансталь видел в живописи прерафаэлитов «утонченную и остроумную живопись». В ней он находил «элемент нашей, т. е. венской культуры» и «глубокие связи с жизнью души» (ГОФМАНСТАЛЬ 1986d: 386), что прямо корреспондировалось с его представлением о стихотворениях, которые «изображали душевные состояния» (ibid.: 380). Английских прерафаэлитов Гофмансталь называл «любопытным типом рисующих поэтов» (ГОФМАНСТАЛЬ 1986c: 536):

Если они и интерпретировали больше, чем создавали, то именно в их интерпретации заключалась такая поэзия, такое духовное мастерство и одухотворение телесности! (ibid.: 549).

Несомненно, под влиянием живописи прерафаэлитов появились действующие лица драмы Гофманстала *Малый театр мифа* (1897). Автор называет их «счастливыми» и характеризует в ремарках, воспроизводящих некоторые важные мотивы живописи прерафаэлитов:

*Незнакомец.* Он останавливается на мосту и смотрит в воду. *Девушка.* Она еще наполовину ребенок... Ее белое легкое платье тускло мерцает в темноте. *Безумец* встает, молодой, красивый, кроткого

нрава... с неопишуемой грацией прислоняется к краю моста и наслаждается видом ночи... глядя на себя в серебряное ручное зеркало при свете факела (HOFMANNSTHAL 1986a: 369-387).

В драме *Женщина в окне* (1897) финальный монолог мадонны Дианоры представляет собой экфрасис, созданный на основе картины Милле «Лоренцо и Изабелла» (1849). Изображенная Милле история основана на сюжете поэмы Джона Китса *Изабелла, или Горшок с базиликом* (1818), который, в свою очередь, заимствован из *Декамерона* Дж. Боккаччо (IV день, 5-я новелла). Китс повествует о трагической любви Изабеллы и Лоренцо. Богатые братья Изабеллы, узнав о ее тайной любви к бедному юноше Лоренцо, убивают его. Изабелла остается навсегда верной своей любви. Она тайком переносит голову любимого в свой сад и прячет ее там. Братья, раскрыв тайну Изабеллы, крадут из сада горшок с базиликом, где спрятана голова Лоренцо, и бегут из Флоренции. Изабелла была повергнута в горе жестокостью людей. Милле изобразил предысторию трагического конфликта, когда один из мрачных братьев Изабеллы пинает ее собаку (это животное традиционно считалось символом верности). Гофмансталь в экфрасисе также противопоставляет мадонну Дианору, ждущую своего любовника, жестокому мужу. Гофмансталь в деталях и психологически точно воспроизводит напряженную атмосферу застолья и предвестие трагической гибели Дианоры:

Wir aßen in den Lauben, die sie  
haben,  
den schönen Lauben an dem  
schönen Teich:  
da saß er neben mir, und gegenüber  
saß  
dein Bruder. Wie sie nun die  
Früchte gaben  
und Palla mir die schwere goldne  
Schüssel  
voll schöner Pfirsiche hinhielt, daß ich  
mir nehmen sollte, hingen meine  
Augen  
an seinen Händen und ich sehnte  
mich,

В беседках  
Обедали мы, там у них беседки  
Чудесные вдоль озера стоят...  
Сидел со мной он рядом, а  
напротив  
Сидел твой брат. Нам подали  
плоды,  
И Палла поднял блюдо золотое,  
Тяжелое, — держал передо мной,  
Чтобы взяла я персики... мой  
взор  
Прикован был к его рукам, желаньем  
Томилась я безумным — перед  
всеми

demütig ihm vor allen Leuten hier  
 die beiden Hände überm Tisch zu  
 küssen.  
 Dein Bruder aber, der lang nicht so  
 dumm  
 Wie tückisch ist, fing diesen Blick  
 mit seinem  
 Und muß erraten haben, was ich  
 dachte,  
 und wurde blaß vor Zorn: da kam  
 ein Hund,  
 ein großes dunkles Windspiel  
 hergegangen  
 und rieb den feinen Kopf an meiner  
 Hand,  
 der linken, die hinunterhing: da  
 stieß  
 dein dummer Bruder mit  
 gestrecktem Fuß  
 in Wut mit aller Kraft nach diesem  
 Hund,  
 nur weil er nicht mit einem harten  
 Dolch  
 nach mir und meinem Liebsten  
 stoßen konnte.  
 Ich aber sah ihn an und lachte laut  
 und streichelte den Hund und  
 mußte lachen.

(HOFMANNSTHAL 1986a: 359-360)

Удивительно точными переданы не только движения и жесты изображенных персонажей на картине, но и мимика, и движение взглядов. Следует отметить, что начальный монолог Дианоры о ее бесстрашном желании пройти по краю каменной ограды и, возможно, упасть в поток воды, вызывает ассоциации читателя с известным полотном Дж. Милле «Офелия» (1852):

Fiel' ich ins Wasser, mir wär wohl  
 darin:  
 Mit weichen, kühlen Armen fing's  
 mich auf,

Поцеловать покорно эти руки!..  
 Твой брат коварный – он не  
 глуп — заметил  
 Тот взгляд, мое желанье угадал  
 И побледнел от гнева, тут собака  
 Большая подошла, тереться стала  
 О руку левую мою, ласкаясь,  
 Твой глупый брат расвирипенел,  
 ударил  
 Ногой собаку эту, потому  
 Что у него кинжала не случилось,  
 Чтобы ударить друга моего...  
 А я смотрела и смеялась громко,  
 Я гладила собаку и смеялась.

(ГОФМАНСТАЛЬ 2021: 112)

*Пер. С. Н. Шиль*

И если бы упала я в поток,  
 В холодные и мягкие объятия  
 Воды, — скользить бы стала я  
 привольно



- grad: Prosveshcheniye. (In Russian)].
- Холлингсворт М. Искусство в истории человека. М.: Искусство, 1993. [Hollingsworth, Mary. (1993) *Iskusstvo v istorii cheloveka*. (Art in Human History). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)].
- Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: Монография. М.; Иваново: МИК, 2003. [Tsvetkov, Yuriy. (2003) *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskiy potentsial* (Literature of the Viennese Moderne. Postmodern Potential). Moscow; Ivanovo: MIK. (In Russian)].
- Эстетизм Джеймса Уистлера. (18.10.2022). [Estetizm Dzheymisa Uistlera. (The Aestheticism of James Whistler)]. Retrieved from <https://www.studfile.net/preview/3369562>.
- Hofmannsthal, Hugo. (1935) *Briefe I. 1890—1901*. Berlin: S. Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo. (1986a) *Gedichte. Dramen I*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo. (1986b) *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo. (1986c) *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hofmannsthal, Hugo. (1986d) *Reden und Aufsätze III. Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Szondi, Peter. (1964) Zwei Beiträge zu Hofmannsthal. In *Insel-Almanach auf das Jahr 1965*. Frankfurt am Main: Insel, 49—57.
- Zelinsky, Hartmut. (1977) Hugo von Hofmannsthal und Asien. In: Bauer, Roger. (ed.) *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann, 508—566.

Yuriy L. Tsvetkov  
Ivanovo State University

### **Hugo von Hofmannsthal and the Visual Arts: Architecture, Sculpture and Painting**

The creative abilities of the Austrian poet and playwright were concentrated in an emphatically visual perception of the world. The aim of the research is to study the semantic content of architectural forms, sculptural groups and paintings in the early work of Hofmannsthal. It is proved that the poet's "visible word" functioned fundamentally differently in three types of art. Majestic architectural structures created in poems and dramas the highest and most harmonious location of the poet, who was able to create fantastic visions with magical omnipotence. Palladio's Villa Rotonda personified the poet's earthly power, his spiritual beginning and eternal movement. On the contra-

ry, the ancient Greek bark from the museum in the Acropolis became a symbol of the poet's crisis — his oppressive dumbness. *The Letter of Lord Chandos* by Hofmannsthal most fully reveals the loss of creative opportunities and the state of “unbearable loneliness” of the poet wandering among “eyeless statues” in a deserted park. World painting was actively used by the Hofmannsthal as a source of figurative and plot borrowings. The Viennese poet can be called an art historian, since he seriously studied works on art history and professionally created reviews of modern art exhibitions. The choice of paintings — the poet's “eternal companions” — included works by contemporary symbolist artists (A. Böcklin, J. Whistler) and pre-Raphaelites (J. E. Millais). Most of all, Hofmannsthal was attracted by the canvases of the English pre-Raphaelites, whom he highly appreciated for depicting “mental states” and called them “a curious type of painting poets”. They significantly influenced the aesthetics, plot development and imaginative world of Hofmannsthal's characters, and the visual allusiveness of the poet contributed to the emergence of vivid poetic ecphrases. In *The Woman in the Window*, two ecphrases from the artistic world of Millais are most notable: one of them is the canvas “Lorenzo and Isabella”, the other is his famous “Ophelia”. The three types of visual art were perceived by Hofmannsthal purely subjectively, based on their own deep knowledge of their internal laws and testifying to the symbolist unity of literature and the visible world of art.

**Keywords:** Viennese modernism; intermediality; height and harmony of architectural forms; alienity of ancient Greek statues; visible word of paintings; ecphrasis

*Для цитирования:*

Цветков Ю. Л. Гуго фон Гофмансталь и визуальные искусства: архитектура, скульптура, живопись // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2023. № XX. С. 463—477.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2023-20-463-477.

*To cite this Article:*

Tsvetkov, Yuriy L. (2023) Gugo fon Gofmanstal' i vizual'nyye iskusstva: arhitektura, skul'ptura, zhivopis' (Hugo von Hofmannsthal and Visual Arts: Architecture, Sculpture, Painting). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 20, 463—477. (In Russian).

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2023-20-463-477.

*Статья поступила в редакцию 01.02.2023; принята к публикации 21.04.2023*  
*The article was submitted 01.02.2023; accepted for publication 21.04.2023*