ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Живопись и художник в творчестве Гуго фон Гофмансталя**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

образовательной программы

«Литература и культура народов зарубежных стран»

очной формы обучения

Кулагина Элина Юрьевна

Научный руководитель:

к. ф. н., доцент Белобратов А.В.

Рецензент:

к. ф. н., доцент Потехина И.Г.

Санкт-Петербург

2018

Содержание

[Введение 3](#_Toc513673363)

[Глава 1. Рецепция живописи у Гофмансталя на фоне культурно-общественной жизни fin de siecle 13](#_Toc513673364)

[Глава 2. Проблема художника в стихотворной драме Г. фон Гофмансталя «Смерть Тициана» 23](#_Toc513673365)

[Глава 3. Роль цвета и красок в литературном пространстве произведений Гофмансталя 35](#_Toc513673366)

[Глава 4. Экфрасис в прозе и лирике Г. фон Гофмансталя 44](#_Toc513673367)

[Заключение 60](#_Toc513673368)

[Список использованной литературы 62](#_Toc513673369)

[Приложение 71](#_Toc513673370)

# Введение

Данная работа посвящена исследованию темы живописи и образа художника в творчестве одного из наиболее выдающихся представителей австрийской литературы эпохи *fin de siècle,* Гуго фон Гофмансталя (Hugo von Hofmannstahl, 1874-1929), внесшего неоценимый вклад в развитие культурного самосознания своего времени. Творческое наследие Гофмансталя обширно и многообразно, его произведения отличаются не только жанровой вариативностью, но и тематическим разнообразием. Примеры обращения к живописи в литературе в той или иной степени можно встретить во многих критических эссе и художественных произведениях Гофмансталя.

Проблема синтеза искусств и взаимодействия живописи и литературы, затрагиваемая в данной работе, актуальна в ряде литературных эпох и остается таковой по сей день.

Современная трактовка проблемы синтеза живописи и литературы намечается еще в XVIII веке, когда вопрос об особенностях взаимовлияния двух видов искусств встает особенно остро. Наиболее важным сочинением в данной области становится трактат немецкого просветителя Готхольда Эфраима Лессинга (1729-1781) «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» (Laokoon оder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766), в котором Лессинг выявляет не только сходства между данными видами искусствами, но и подвергает критике положения теоретиков классицизма, оспаривая известную мысль о том, что «живопись – это немая поэзия, а поэзия – немая живопись».[[1]](#footnote-1) Влияние Лессинга на творчество Гофмансталя отражено в его одноимённом эссе, в котором он отдает дань, прежде всего, драматургическому наследию Лессинга, слова которого «иной раз как молния прорезывают мрак темных областей нашей мысли».[[2]](#footnote-2)

Особо важное место в изучаемом вопросе занимает немецкий романтизм. Гофмансталь, называющий себя неоромантиком, чувствует близость скорее к ранним романтикам. По Новалису, поэт, исполненный «страстного томления» по идеалу, стирает в своей теории и творчестве границы искусства и жизни и стремится к всеединству (Allverbundenheit), в том числе и относительно разных видов искусства.

Важную роль в осмыслении синкретизма живописи и литературы играют романы о художниках (Künstlerromane), возникающие в период романтизма. Как правило, в них описывается жизненный путь и биография реально существовавших или вымышленных художников. Так, результатом совместного творчества Людвига Тика и Вильгельма Генриха Вакенродера стало собрание эссе по теории искусства «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1796), в которых образцами истинного «священного» искусства выступают художники эпохи Возрождения Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти и Альбрехт Дюрер. Это произведение вдохновило Тика на создание романа «Странствования Франца Штернбальда» (Franz Sternbalds Wanderungen, 1798), повествующего о путешествии, которое совершил один из учеников Дюрера в Рим.

Образ художника играет важную роль и в романе «Художник Нольтен» (Maler Nolten, 1832) Эдуарда Мёрике (1804-1875), представителя швабской школы поздних немецких романтиков. Это произведение многие называют «одним из наиболее мрачных немецких романов».[[3]](#footnote-3) Десятью годами позже известный швейцарский писатель Готфрид Келлер (1819-1890) после неудачных попыток заняться живописью начинает работу над своим частично автобиографичным романом в четырех томах «Зеленый Генрих» (Der grüne Heinrich, опубл. в 1854-55 гг.), в котором рассказывает о судьбе неудавшегося художника. Примечательно, что многие писатели XIX века пробуют себя в качестве живописцев, например, австрийский писатель Адальберт Штифтер (1805-1868). Некоторые произведения Штифтера отличаются особой живописностью и визуальностью. К примеру, в повести «Замок дураков» (Die Narrenburg, 1844) присутствует множество экфрастических описаний предметов пластического искусства и руин архитектурных сооружений. Гофмансталь ставит творчество Штифтера, а именно, его роман «Бабье лето» (Der Nachsommer, 1857), в один ряд с такими классиками, как Гёте и Жан-Поль. О таланте Штифтера Гофмансталь говорит, что «его душа <…> непременно будет воздействовать своими тонко и заботливо представленными поэтическими образами на долгий ряд грядущих поколений».[[4]](#footnote-4)

Формированию творческих взглядов и индивидуального самосознания в немалой степени способствовало знакомство Гофмансталя с русской литературой, с творчеством Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого. Первые прозаические публикации Гофмансталя начинались с подражаний стихотворениям в стиле И. С. Тургенева, а в наследии Л. Н. Толстого он подчеркивал «силу образной выразительности» его произведений.[[5]](#footnote-5) Помимо этого Гофмансталь был широко открыт самым разным влияниям: философским (Ф. Ницше, Э. Мах), эстетическим (У. Пейтер, Г. Бар), культурологическим (Я. Буркхардт, М. Нордау), не говоря уже о литературных. Но, несмотря на обилие заимствованных идей, Гофмансталь сформировал свой собственный стиль в лирике, драматургии и прозе, ярко отличаясь от других младовенцев выразительностью художественных средств, изысканностью и музыкальностью языка. Поэтому творчество Гофмансталя сложно уложить в рамки определенного литературного направления на рубеже веков — символизма, импрессионизма, эстетизма или неоромантизма.

Отправной точкой для изучения проблемы обращения к живописи в произведениях Гофмансталя можно считать его высказывание: «ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe» («я поэт, потому что я образно мыслю»).[[6]](#footnote-6) В его поэтическом творчестве понятия «живописности» и «образности» выходят за рамки традиционного понимания этих терминов. По мнению Сабины Шнайдер и Урсулы Реннер, они включают в себя наряду с конкретными материальными картинами визуальные образы нашего воображения (Vorstellungsbilder). При этом речь идет не только о живописи, но и о других визуальных искусствах: скульптуре, рисунку и прочее. Это так называемые «безмолвные искусства» (schweigende Künste). [[7]](#footnote-7) [[8]](#footnote-8)

В связи с критикой Гофмансталем выразительных возможностей языка, что наиболее ярко продемонстрировано в его новелле «Письмо лорда Чэндоса Френсису Бэкону» (Brief des Lord Chandos an Francis Bacon, 1902), изучение визуальных образов в его текстах в контексте расширения потенциала языка является еще одной гранью освещения исследуемой проблемы. Этой проблемой Гофмансталь интересуется не только в своем «Письме», но и в ранних произведениях. Гофмансталь задается вопросом о том, что может быть противопоставлено стандартному, клишированному языку, когда речь заходит о выражении внутреннего, психологического состояния человека. Одним из решений становится обращение к немому языку живописи.

Жизненный и творческий пути Гофмансталя приходится на рубеж XIX и XX веков, который в Австрии ознаменован рядом значительных перемен и сложной обстановкой, как в социально-политической, так и в культурной сферах жизни. Возрастающие негативные настроения среди населения, связанные с проблемой национальной самоидентификации и обострившиеся в 1867 году после превращения Австрийской империи в Австро-Венгрию, провоцируют распространение идеологий националистического и антисемитского характера; возникают новые бунты представителей панславизма, выступающих против Австро-Венгрии и отстаивающих права южных славян. Помимо этого, в 1873 году произошел серьезный кризис фондовой биржи, в результате которого большое количество представителей крупной буржуазии, к которым относился и отец Гофмансталя, лишились значительной части своего имущества.

Неудивительно, что эти и иные угнетающие обстоятельства современной жизни нашли отражение в искусстве, которое, словно предчувствуя надвигающуюся катастрофу, отвечает на насущные проблемы попыткой бегства в свой собственный иллюзорный мир, прячущийся под маской эстетичности. Причиной тому служит «смертельный страх перед неизбежностью жизни»[[9]](#footnote-9), ведущий к осознанию того, что истинно человеческое существование по ту сторону внешне красивой, но скудной жизни заключается в нравственности и принятии ответственности за свои поступки. Относительно именно этого периода можно встретить обозначения «decadence», «l’art pour l’art», «новый романтизм»[[10]](#footnote-10).

Как писал Гофмансталь в своих дневниковых заметках под заголовком «Эстетизм I» в 1895 году, «искусства клонятся друг к другу, отдаляясь от публики».[[11]](#footnote-11) Живопись и литература, музыка и театр словно пытаются черпать новые силы и идеи с помощью друг друга. Однако такая тенденция нередко подвергается жесткой критике. Так, например, Карл Краус, известный литературный сатирик и критик того времени, в своем наделавшем шума эссе «Разрушенная литература» (Die demolirte Literatur, 1897), с определенной долей иронии отзывался о молодых начинающих писателях и художниках, к которым, несомненно, он относил и Гофмансталя: «к этому кругу молодых людей, не умеющих писать, примыкает *кто-то*, кто вносит спасительное разнообразие своей многогранностью, тем, что не умеет рисовать. Лишь в более зрелые годы *он* пробует выразить свою бездарность в писательстве, создав перед этим для себя прочную базу необразованности. И задолго до того, как о *нем* заговорят в связи с его уникальными отношениями с немецкой грамматикой, *он* будет указывать на многочисленные неудачи в качестве живописца. Именно *ему* адресована остроумная фраза, касающаяся всех, кто стремится объединить эти два занятия (литературу и живопись – Э. К.): писатели уже знают, что он плохой художник, и поэтому художники уже не обманываются тем, что он хороший писатель». [[12]](#footnote-12)

Сам Гофмансталь называет себя неоромантиком, а его произведениям свойственна некоторая рафинированность, которая порой выливается в особую атмосферу эстетического изобилия, при этом он искусно использует все богатство языка, вследствие чего его тексты порой остаются отчасти непонятыми и окутанными ореолом таинственности и загадочности. Недаром Карл Краус язвительно отзывался о Гофманстале как о чудаке, который «сторонится жизни, но обожает то, что ее украшает».[[13]](#footnote-13)

Тем не менее, по мнению Карла Шорске, подобный подход к его творчеству может ввести в заблуждение тех, кто желает познать истинные мотивы его творчества, ведь будучи заложником храма искусств, живя в своей башне из слоновой кости, Гофмансталь нередко страдал от этого.[[14]](#footnote-14) Будучи выходцем из довольно обеспеченной семьи аристократов, Гофмансталю не приходилось сталкиваться с тяготами бедной жизни. С самого раннего детства ему прививали любовь к разным искусствам. В частности, его трепетное отношение к живописи объясняется помимо всего прочего тем, что его отец всячески старался вырастить из своего сына человека, которому присуще чувство прекрасного. Именно эта атмосфера погруженности в искусство с малых лет способствовала тому, что он, будучи еще совсем юным, сумел покорить сердца многих своих современников. И даже свойственная ему от природы замкнутость в себе, отчасти кажущаяся, не помешала ему влиться в круг молодых литераторов «Молодая Вена», являвшийся в 90-е годы XIX века квинтэссенцией венской интеллигенции.

Свою деятельность на литературном поприще Гофмансталь начал с создания стихотворений в стиле символизма и неоромантизма, которые он декламировал в литературных венских кофейнях и которые моментально произвели неизгладимое впечатление на таких завсегдатаев кафе, как, например, Герман Бар и Артур Шницлер. На ранние произведения Гофмансталя оказали прямое влияние многие литературные тенденции как современности, так и прошедших эпох, среди которых, безусловно, особенно ярко проявилось влияние французских символистов. С 1901 года, окончательно поставив крест на своей академической карьере, Гофмансталь всё свободное время посвящает писательству.

Литературная фигура Гуго фон Гофмансталя, несомненно, представляет большой интерес для литературоведческих исследований. Несмотря на огромный пласт существующих исследований его творчества, принадлежащих большей частью зарубежным авторам, тема живописи и художественно-изобразительного искусства в его произведениях изучена не настолько широко.

На данном этапе существуют три основные немецкоязычные исследовательские работы, посвященные данной проблеме. Первым этой проблемой подробно занялся К. Брэггер, опубликовавший в 1979 году работу «Пластическое и визуальное: Гуго фон Гофмансталь». К другому важному исследованию, посвящёному анализу и интерпретации творчества Гофмансталя, следует отнести обширное исследование У. Реннер, которое включает в себя различные аспекты взаимосвязи произведений Гофмансталя с такими художниками, как Альфред Бёклин, Винсент Ван Гог, Никола Пуссен, а также интерпретирует всевозможные визуально-художественные образы, создаваемые в произведениях Гофмансталя. На данные научные работы опирается и другая значительная немецкоязычная исследовательница творчества Гофмансталя, С. Шнайдер, которая четко разграничивает визуальное и вербальное начала в текстах исследуемого автора, выделяя при этом внутреннюю и внешнюю образность.

Вышеупомянутые исследования наряду с многочисленными статьями и научными публикациями образуют теоретическую и практическую базу данной выпускной квалификационной работы, **объектом** которой является творческое наследие Гуго фон Гофмансталя, а в качестве **предмета** выступают всевозможные проявления художественной образности, а также экфрасис как способ выражения синтеза живописи и литературы в произведениях Гофмансталя.

**Целью** данного исследования является попытка изучить взаимодействие двух видов искусства в текстах Гофмансталя, жившего и творившего в так называемом распадающемся обществе, где нравственный самоконтроль уступает чувствам и инстинктам.

В качестве **материала** исследования выступают многочисленные критические эссе Гофмансталя, посвященные теме живописи и художника, некоторые стихотворения автора, драма «Смерть Тициана» (Der Tod des Tizian, 1892), одноактный драматический фрагмент «Идиллия» (Idylle, 1893), а также новеллы «Сказка 672 ночи» (Das Märchen der 672. Nacht, 1895), «Письма возвратившегося» (Die Briefe des Zurückgekehrten, 1901) и «Пути и встречи» (Die Wege und die Begegnungen, 1907).

Для достижения поставленной цели были выдвинуты следующие **задачи**:

1) Охарактеризовать особенности культуры венского модерна сквозь призму критических эссе Гофмансталя, посвященных теме художника: особый акцент при этом ставится на роли художника в современном обществе.

2) Определить место художника как объекта осмысления сущности искусства в драматическом фрагменте Гофмансталя «Смерть Тициана».

3) Определить, какую роль играют цвет и краски в создании художественных образов в тексте.

4) Дать наиболее полное представление о сущности экфрасиса, его роли и способах выражения в художественном тексте. Исследовать обнаруженные в произведениях Гофмансталя экфрасисы на семиотическом уровне, провести их литературоведческий анализ.

В ходе решения поставленных задач сформировалась следующая структура работы, включающая 4 главы. В **первой** главе представлены основные тенденции в живописи и литературе на рубеже XIX и XX веков, а также упомянуты различные институции, способствовавшие сращению и единению живописи и литературы. Важно обозначить главные имена художников того времени и отношение Гофмансталя к их творчеству, сведения об этом почерпнуты из его переписки с друзьями либо из дневниковых заметок и эссе. Во **второй** главе проанализирована драма Гофмансталя «Смерть Тициана», обозначены особенности ее возникновения, интерпретации, предпринята попытка выявить роль художника, как во внешней жизни, так и в кругу других деятелей искусства. В основе **третьей** главы лежит концепция «радикального языка», упоминающаяся в том числе и в работе С. Шнайдер. Суть в том, что язык как обособленный инструмент исключительно вербального выражения не в состоянии удовлетворить творческие стремления Гофмансталя, т.к. в конечном итоге это приводит к языковому кризису, о котором Гофмансталь впоследствии напишет в своем «Письме». Для создания радикального языка необходимо вовлечь не только вербальное восприятие, но и визуальное, в частности цветовое. В **четвертой** главе проведены анализ и интерпретация экфрасисов, обнаруженных в произведениях Гофмансталя, сделана попытка выявить и обозначить роль экфрасисов в исследуемых текстах. В **Заключении** представлены выводы о проделанной работе. **Приложение** содержит наглядный материал в виде репродукций картин, важных для исследования.

# Глава 1. Рецепция живописи у Гофмансталя на фоне культурно-общественной жизни *fin de siecle*

Живопись и другие изобразительные искусства занимают в творчестве Гофмансталя не менее важное место, чем литература, являясь источником вдохновения для новых поэтических интерпретаций мысленных визуальных образов. Благодаря этому животрепещущему интересу к изобразительному искусству Гофмансталь завязывает дружеские и приятельские отношения со многими знатоками и коллекционерами живописи, художниками и иными деятелями культуры. Среди них известный покровитель и коллекционер современного искусства граф Гарри Кесслер, искусствовед и предприниматель Эберхард фон Боденхаузен, который активно переписывался с Гофмансталем (данная переписка хранится в Литературном архиве в Марбахе). Боденхаузен был одним из основателей журнала о литературе и искусстве «Пан» (Pan, 1895-1900), в котором помимо репродукций современного живописного искусства публиковались работы современных писателей, в том числе и стихотворения Гофмансталя. Сотрудничество с издателями и основателями журнала «Остров» (Insel, 1899-1902) Альфредом Вальтером Хеймелем и Рудольфом Александром Шрёдером принесло свои творческие плоды в виде публикаций произведений Гофмансталя, проиллюстрированных художником и графиком Генрихом Фогелером. Например, иллюстрации к новелле Гофмансталя «Император и ведьма» (см. Приложение, изображение 1). Иллюстрации к художественным произведениям можно рассматривать как еще один пример взаимодействия живописи и литературы, при этом живопись в данном случае выступает как ограниченный вид художественного творчества, так как художнику приходится следовать за творческой мыслью писателя и ограничивать себя рамками литературного произведения. По этому поводу советский художник и искусствовед И. Э. Грабарь писал, что «все иллюстрации к великим литературным произведениям страдают обычно одним существенным недостатком: они неизмеримо ниже оригиналов и неубедительны в своей трактовке персонажей данного автора».[[15]](#footnote-15)

Важную роль в творческой судьбе Гофмансталя сыграла также дружба с искусствоведом и писателем Юлиусом Майер-Грефе, автором биографий таких художников, как Винсент Ван Гог и Поль Сезанн, творчество которых было близко Гофмансталю. Переписка между ним и Майер-Грефе длилась на протяжении 12 лет вплоть до кончины Гофмансталя в 1929 году.[[16]](#footnote-16)

Дружеские знакомства с такими значимыми художниками, как Людвиг фон Гофман и Анри ван де Вельде, еще раз подтверждает, насколько важной была сфера живописи для Гофмансталя. Ведь ни один другой вид искусства, помимо литературы, не занимает в его творчестве столь важное место, доказательством чего служат многочисленные эссе, сочинения, статьи и заметки на тему живописи. Большая часть этих работ была написана для различных газет и журналов в период между 1893 и 1896 годами. Среди них «Творчество художников нашего столетия» (Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts), «Живопись в Вене» (Malerei in Wien) , «Франц фон Штук» (Franz Stuck), «Международная художественная выставка» (Internationale Kunstaustellung), «О современной английской живописи» (Über moderne englische Malerei), «Дом художника» (Künstlerhaus), «Теодор фон Хёрман» (Theodor von Hörmann). [[17]](#footnote-17)

Позднее появляются сочинения иного характера, например, предисловия к портфолио с литографиями «Танцы» (Tänze) художника Людвига фон Гофмана и к сборнику «Рисунки Старых мастеров из собрания Бенно Гайгера» (Handzeichnungen Alter Meister aus der Sammlung Benno Geiger). Следует упомянуть и доклады о живописи, из которых наиболее примечательным является «Выступление в доме графа Ланкоронски» (Ansprache im Hause des Grafen Lanckoronski).[[18]](#footnote-18)

Впервые Гофмансталь пробует себя в качестве литературного и художественного критика в середине 1890-х гг. Первым опытом в этой связи становится его фельетон в рубрике «Картины» журнала «Современное обозрение» (Moderne Rundschau, 1890-1892) в июньском выпуске 1891 года. Однако, по мнению У. Реннер, этот текст больше напоминает прозаическое стихотворение о загадочном художественном опыте, чем критическую газетную статью.[[19]](#footnote-19) Более серьезной работой в этой связи становится рецензия «Творчество художников нашего столетия», опубликованная в «Венской немецкой газете» (Wiener Deutsche Zeitung) в 1893 году. В ней Гофмансталь рецензирует первый том энциклопедии «История живописи XIX века» (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert) Рихарда Мутера. По его словам, это не просто научная справочная литература, а «история духа художника, обзорная и захватывающая, волнующая и в какой-то мере драматичная».[[20]](#footnote-20) Гофмансталь считает, что эта книга способна разбудить живой интерес к живописи в самых разных слоях населения из-за особо притягательного построения сюжета.

Одной из главных идей его эссеистических произведений является убеждение в том, что искусство должно иметь отчетливую антиакадемическую направленность. Об этом, помимо всего прочего, говорится в его эссе «Живопись в Вене». Несмотря на название, речь идет о двух выставках, проведенных в Мюнхене в 1893 году, среди которых «Международная художественная выставка союза мюнхенских художников» - первая выставка будущих венских сецессионистов в Германии. Главным объектом в данном эссе выступают не определенные произведения конкретных авторов, а совокупность нескольких тысяч старых и новых полотен, составляющих вместе некое пространственно-смысловое единство. По словам Гофмансталя, полотна произвели на него неизгладимое впечатление, вызвав в нем «необъятную, сбивающую с толку, оказывающую длительное воздействие радость», о чем он впоследствии поделился в письме своему другу, морскому офицеру Эдгару Каргу.[[21]](#footnote-21) Под влиянием увиденного Гофмансталь обращается с призывом к венской публике, среди прочего, воспринимать художественные полотна, как «волшебные письмена», которые, «вместо слов оперируют мазками красок, раскрывая внутренний облик нашего загадочного и полного чудес мира».[[22]](#footnote-22)

Живопись ни в коем случае не должна рассматриваться как ремесленная деятельность или механический процесс нанесения красок на холст. Гофмансталь убежден, что созерцая картины, человек переживает «новый жизненный опыт». Примечательно, что Оскар Уайльд в своем сборнике эссе «Замыслы» (Intentions, 1891) придерживается практически идентичного мнения о функции живописи, и доподлинно известно, что Гофмансталь ознакомился с данным произведением Уайльда незадолго до написания своего эссе.[[23]](#footnote-23)

Завершается эссе «Живопись в Вене» рассуждениями о том, что «искусство красок сродни искусству звуков. В полотнах, как и в шедеврах музыки, таится некое откровение, тайный завет».[[24]](#footnote-24) Сравнение музыки и живописи вновь намекает на идею синтеза искусств, столь близкую Гофмансталю. Музыка и акустическая составляющая, несомненно, играли важную роль в его творчестве. Можно вспомнить его эссе о Моцарте, тесное сотрудничество с Рихардом Штраусом, для опер которого Гофмансталь написал несколько либретто («Кавалер розы» (Rosenkavalier), «Женщина без тени» (Frau ohne Schatten), «Электра» (Elektra) и др.). Несмотря на то, что первостепенная роль во многих произведениях исследуемого нами автора отдавалась именно живописной образности, важность звукового содержания проявляется в его символистской стихотворной драме «Имярек» (Jedermann, 1911), где герои нередко слышат необъяснимые звуки, шумы, колокольные звоны, музыку, при этом в такие моменты действие приобретает статичный характер. Данное обстоятельство напоминает о пьесе драматурга-символиста Мориса Метерлинка «Слепые» (1890), которая статична на протяжении всего действия и в которой звуковое содержание, безусловно, преобладает. Известно, что Гофмансталь был лично знаком с Метерлинком и очень ценил его творчество.

Иным фактором, повлиявшим на формирование творческого взгляда Гофмансталя относительно живописи, стала отчасти и домашняя атмосфера, окружавшая его с самого раннего детства. Будучи наследником внушительного имущества, среди которого многочисленные картины, ценные расписные вазы из китайского фарфора, скульптуры и пр., Гофмансталь относился к этому изобилию двойственно: с одной стороны, он ощущал трепетную нежность к этим объектам материального мира, оберегал их и периодически старался пополнять коллекцию, но, с другой стороны, он нередко испытывал дискомфорт под тяжестью всей этой роскоши. Противоречие состоит еще и в том, что Гофмансталь не знал, могут ли гармонично сосуществовать друг с другом наследие прошлого (в данном случае материального) и реальность настоящего. Этот конфликт обозначен в «Сказке 672 ночи», где купеческий сын, подобно Гофмансталю, является владельцем различных предметов искусства. Главный герой маниакально окружает себя эстетическими объектами, среди которых резные скульптуры из дерева, картины, гобелены, украшенные орнаментами. «В переплетенных орнаментах он узнавал волшебную картину, переплетение всех чудес мира», «красота ковров, шелков и тканей, или украшенных резьбой, отделанных деревом стен, или светильников и чаш из металла, или сосудов из стекла и глины стала для него важней, чем он когда-либо мог предугадать»[[25]](#footnote-25). Вся эта утварь способствует обособлению не только от реального мира, находящегося за пределами его особняка, но и от себя самого – своих чувств, ощущений и желаний. В этой связи примечательны слова из эссе Гофмансталя, посвященного итальянскому писателю Габриелю Д‘Аннунцио, о том, что предыдущие поколения «оставили нам в наследство лишь две вещи: красивую мебель и излишне утонченные нервы», при этом «поэзия мебели является частью прошлого, а игра этих нервов – нашим настоящим».[[26]](#footnote-26)

По мысли У. Реннер, подобные рассуждения Гофмансталя об изобразительных, «безмолвных» искусствах свидетельствуют о том, что он, несомненно, являет собой, прежде всего, очень чувствительного «визуального человека» (Augenmensch), вдохновляемого скорее от увиденного, а не от услышанного. Эту мысль подтверждает и тот факт, что после переезда с семьей в 1901 году в свой небольшой замок в Родауне, пригороде Вены, Гофмансталь в первую очередь занялся внутренним убранством своих комнат, повесив на стены множество картин как старых мастеров, так и современных живописцев в стиле модерн, чем вызывал нескрываемый восторг у гостей. Главной гордостью его коллекции были автопортрет Пабло Пикассо «Я Пикассо» (Yo Picasso, 1901) (см. Приложение, изобр. 2), картины французского художника-символиста Мориса Дени «Женщины на пляже» (Femmes sur la plage, 1903) и швейцарского художника стиля модерн Фердинанда Ходлера «Тунское озеро» (Thunersee), а также копия картины нидерландского художника-постимпрессиониста Винсента Ван Гога «Подсолнухи» (Sonnenblumen, 1887).

Несмотря на то, что все названные художники в той или иной мере являются современниками Гофмансталя, область его интересов не ограничивается современным искусством и распространяется вплоть до искусства античности. Важно отметить, что Гофмансталь открыто не выражал особой симпатии относительно намечающихся тенденций к возникновению абстрактного искусства, но поддерживал многие радикальные идеи югендстиля и ар-нуво. В частности, ему импонировали современные архитектурные сооружения бельгийского художника и архитектора Анри ван де Вельде, а также новаторские решения в сфере театра Эдварда Гордона Крэга. Тем не менее, Гофмансталь предпочитал окружать себя произведениями, не лишенными известной доли традиционности. Например, в творчестве Пикассо его интересовали, прежде всего, ранние произведения автора, в которых пока не наблюдаются кубистические тенденции и к которым относится автопортрет «Я Пикассо».

Следует подчеркнуть, что Гофмансталь, полемизируя с идеями натурализма, зачастую отождествляет материальные картины с образами, которые рисует наше воображение. Иначе говоря, картины в его понимании выполняют не только миметическо-описательную (экфрастическую), но и креативно-ассоциативную функцию. Нередко Гофмансталь использует подобную образность в подзаголовках драм либо в сценических ремарках и пояснениях к своим произведениям с целью создания эффекта переплетения реальности и вымысла, единства искусства и жизни. В качестве примера можно привести стихотворный драматический фрагмент «Идиллия», одноактный балет «Легенда о Йозефе» (Josephslegende, 1914), а также либретто «Ариадна на Наксосе» (Ariadne auf Naxos, 1912) и «Триумф времени» (Triumph der Zeit, 1901).[[27]](#footnote-27)

Так, подзаголовок стихотворной драмы «Идиллия» – «По рисунку на античной вазе» (Nach einem antiken Vasenbild) – выполняет крайне важную сюжетообразующую функцию, кардинально меняющую восприятие всего произведения. Уже всмотревшись в полное название произведения, в нем можно обнаружить интермедиальные аспекты. Во-первых, изначально слово «идиллия» в переводе с древнегреческого означало «картинка, небольшое изображение», и лишь со временем оно приобрело свое современное значение.[[28]](#footnote-28) Во-вторых, древнегреческая вазопись, под которой понимают декоративную роспись ваз и других керамических сосудов, представляла собой отдельный вид живописного искусства времен античности. В качестве объекта изображения выступали орнаменты, самые разнообразные сюжеты и персонажи греческой мифологии и многое другое.[[29]](#footnote-29)

Схожий принцип обнаруживается и в других произведениях – либретто «Триумф времени» и «Ариадна на Наксосе». В сценической ремарке к «Триумфу» предлагается оформить сцену ландшафтом горы Парнас, справа добавить склон горы и кусок лесного массива. Позже Гофмансталь вносит важное дополнение – «в стиле Пуссена» (im Poussin’schen Stil). Эта ремарка подразумевает не использование конкретных картин Пуссена, а то, какие визуальные образы, идентичные образам на его полотнах, будут возникать при рецепции данного произведения. Такая визуализация не только приобретает черты типичных идеализированных пуссеновских ландшафтов в лучших традициях классицизма, но и преломляется и переосмысляется в соответствии с новыми представлениями об искусстве на рубеже веков. «Пуссеновский стиль» упоминается и в сценической ремарке к либретто «Ариадна на Наксосе». При этом в обоих текстах прослеживается интертекстуальная связь с драмой Гете «Пандора», в которой автор также призывает оформить сцену в стиле полотен Пуссена.[[30]](#footnote-30)

Если попытаться систематизировать многочисленные отсылки Гофмансталя к художникам и различным художественным направлениям, то можно выделить определенные фазы, границы между которыми весьма условны. В 1890-е годы Гофмансталь проявляет особый интерес к живописи итальянского Ренессанса, что связано не только с осмыслением эпохи как исторического явления, но и с его рецепцией в современном Гофмансталю искусстве, в частности с тем, как культурное наследие Возрождения преломляется в символизме литературы на рубеже веков. Действие в дебютной лирической драме Гофмансталя «Вчера» (Gestern, 1891) происходит как раз во «времена великих художников». Те же временные рамки имеют драматический фрагмент «Асканио и Джоконда», «Женщина в окне» и «Смерть Тициана». В последнем произведении индивидуальное переосмысление Гофмансталем эпохи Ренессанса проявляется особенно ярко. Тициан выступает не как историческая фигура, а скорее как некий абстрактный художественный гений, не принадлежащий к какой-либо конкретной эпохе и обретающий материальный облик лишь посредством своих картин.

В 1900-е годы Гофмансталь увлеченно знакомится с творчеством английских прерафаэлитов, многие художественные произведения которых произвели на него неизгладимое впечатление и вдохновили на написание эссе «Об английской живописи». Постепенно углубляясь в историю английского искусства, Гофмансталь открывает для себя работы не только художников, но и таких теоретиков искусства, как Джон Рэскин, Уолтер Пейтер, а также автор критических эссе, писатель Оскар Уайльд. В целом творчество прерафаэлитов Гофмансталь характеризует как «изысканно остроумное». В 1894 году юный критик пишет в венской литературной газете «Новое обозрение» (Neue Revue) критическую рецензию о нескольких временно выставленных в Вене картинах, принадлежавших кисти одного из главных представителей прерафаэлитов, художника Эдварда Бёрн-Джонса. Свое очарование этими картинами Гофмансталь обосновывает их несоответствием канонам традиционной живописи. В них отсутствует присущая классическим картинам сюжетная линия – фигуры на полотнах Бёрн-Джонса статичны, они находятся вне времени и не подчиняются его законам. [[31]](#footnote-31)

Проанализировав различные аспекты взаимосвязи Гофмансталя с живописью, мы можем заключить, что исследуемый нами автор обладает широчайшим спектром интересов касательно не только художников современности, но и представителей эпох, давно канувших в небытие. В результате исследования критических эссе, статей и личных переписок с друзьями выяснилось, что Гофмансталь находил свое очарование в каждом художнике и направлении живописи, с которым он знакомился. Однако наиболее отчетливо на формирование собственного вкуса относительно живописи у Гофмансталя оказали влияние культура античности, эпоха Ренессанса и живопись прерафаэлитов. Не менее важную роль играла также рецепция современной австрийской и немецкой живописи, среди которых можно выделить Франца фон Штука. При этом тенденции художников-авангардистов к абстрактной живописи, по всей видимости, занимали Гофмансталя менее всего.

# Глава 2. Проблема художника в стихотворной драме Гуго фон Гофмансталя «Смерть Тициана»

Одноактная пьеса «Смерть Тициана» наряду с двумя другими его пьесами – «Вчера» (Gestern, 1891) и «Глупец и Смерть» (Der Tor und der Tod, 1893), – относится к ранним лирико-драматическим произведениям Гофмансталя и является, пожалуй, главным произведением австрийского писателя, которое на эксплицитном уровне посвящено теме художника и живописи. В пьесе повествуется помимо всего прочего о том, как противопоставляются друг другу жизнь во всем ее многообразии и искусство в своей изолированности.

Впервые пьеса юного Гофмансталя была опубликована в 1892 году в первом выпуске литературного журнала «Листки для искусства» (Blätter für die Kunst, 1892-1919) под псевдонимом Лорис. Стоит отметить, что этот журнал придерживался принципа «l’art pour l’art»[[32]](#footnote-32), т.е. «искусство ради искусства», заимствованного у французских символистов, среди которых можно назвать Поля Верлена и Стефана Малларме, оказавших особое влияние на формирование писательского стиля Гофмансталя и периодически упоминающихся в его дневниковых записях и заметках.[[33]](#footnote-33)

Предполагалось, что узкий круг читателей журнала будут составлять лишь изысканные ценители высокого искусства. Создателем и одновременно издателем журнала был пользовавшийся в то время известностью Стефан Георге, дружба и сотрудничество с которым сыграли существенную роль в становлении творческого пути Гофмансталя. Впоследствии, однако, спустя 7 лет, их активная переписка, а вместе с ней и дружба, прервалась в связи с непримиримыми различиями во взглядах на искусство, и на поэзию в частности.

Театральная премьера пьесы прошла в феврале 1901 года в Мюнхене. Поводом для нее стал вечер в память об Арнольде Бёклине, известном швейцарском живописце, представителе символизма. На его полотнах часто фигурируют герои мифологических сюжетов, начиная от морских нереид вплоть до Деяниры, жены Геракла, и кентавра Несса, пытавшегося ее похитить, ядовитой кровью которого впоследствии был убит Геракл. Одним из наиболее известных полотен Бёклина по праву считается «Остров мертвых» (Die Toteninsel, 1883), на котором изображен практически неприступный, окруженный высокими скалами-фьордами островок, к которому подплывает одинокая лодка. Атмосфера мистичности и таинственности тесно гармонирует с реалистичностью изображения деталей. В какой-то мере данное полотно коррелирует и с рассматриваемой нами пьесой Гофмансталя, ведь Тициан со своими учениками находится на своей вилле, которая, словно скалы на полотне Беклина, изолирована от внешнего мира и представляет собой обособленный объект, в котором живет и творит мастер эпохи, давно канувшей в небытие, как и жители Острова мертвых у Беклина.

Сам Гофмансталь неоднозначно отзывался о своей драме, назвав ее еще в процессе создания «слегка вычурной, но непритязательной».[[34]](#footnote-34) Примечательно, что к моменту первой постановки изначальный вариант произведения был модифицирован, и к нему был добавлен пролог, в котором описывается, как некий паж любуется картиной рано ушедшего из жизни инфанта, который вдруг обращается к нему как к своему брату-близнецу с речью, полной слов поддержки и понимания.[[35]](#footnote-35) О важности пролога в произведениях Гофмансталя писала Ю. Фогель. В частности, в исследуемом тексте она отметила мотив двойничества, проявляющийся в том, что описываемый в Прологе близнец впоследствии оборачивается зеркальным отражением самого пажа. Вместо того, чтобы предварять содержание драмы, Пролог, по мысли Фогель, служит в данном случае для обозначения нарциссического самолюбования пажа, от лица которого ведется повествование. Он исполнен самосозерцанием и аллюзиями к самому себе. Мотив зеркального отражения и двойничества составляют основной структурный компонент текста. Все, о чем рассказывает паж, в конечном итоге сводится к нему самому – созерцание картины инфанта, комментарий о феноменальной внешней схожести с другом, автором самой пьесы. Помимо упоминания автора пьесы, связующим звеном между прологом и текстом становятся ученики Тициана (кроме Джанино), так как их творческое начало обусловлено лишь практически зеркальным подражанием друг друга, в то время как истинный художник должен быть открыт миру и искать вдохновение в самой жизни. [[36]](#footnote-36)

У. Реннер отмечает, что в этом прологе прослеживается отчетливая интертекстуальная связь со стихотворением Стефана Георге «Инфант» (Der Infant) из его сборника «Гимны» (Hymnen) 1890 года, в котором оплакивается смерть юного дона Бальтазара Карлоса, запечатленного в одноименном портрете Диего Веласкеса, написанном около 1640 года. Реннер выявляет многочисленные интермедиальные связи живописи и поэзии: в прологе к пьесе инфант предстает в изысканном наряде с кинжалом в руках, что можно наблюдать и на полотне Веласкеса, и в посвященном ему стихотворении Георге. Помимо этого, известен написанный Беклином портрет графа Карла Альтграфа Зальма, в руках которого мы также можем лицезреть кинжал, при этом внешний типаж героев обоих портретов аналогичен. Более того, Ю. Висман отметил, что данное полотно Беклина под названием «Портрет мальчика» обнаруживает поразительное сходство с Гофмансталем в юности. [[37]](#footnote-37)

Эта короткая пьеса, относимая к раннему творчеству Гофмансталя и написанная им в 18-летнем возрасте, отнюдь не является исторически достоверным изображением последнего дня жизни (27 августа 1576 года) великого живописца, представителя венецианкой школы эпохи Высокого и Позднего Ренессанса – Тициана. Скорее, воссоздавая атмосферу эпохи Возрождения, Гофмансталь отразил свое отношение к культу красоты и к почитателям искусства, идеализирующим гения и стремящимся к нему, говоря об этом сквозь призму времени *fin de siècle.* Таким образом, речь идет не о физической смерти Тициана как таковой, а, вполне вероятно, о смерти традиционного представления об искусстве и необходимости создать нечто новое, не существовавшее доселе.

Согласно сюжету пьесы, 99-летнего мастера, пребывающего на смертном одре, окружают его сын Тицианелло и верные ученики и почитатели его таланта Дезидерио, Джанино, Батиста, Антонио и Парис, находящиеся в тревожном ожидании необратимого конца мастера. Будучи в лихорадочном бреду, Тициан охвачен безумной идеей написать свое последнее, совершенное полотно и просит своих учеников принести ему его старые полотна: «Im Fieber malt er an dem neuen Bild, / In atemloser Hast, unheimlich, wild“ («Он лихорадочно пишет новое полотно, / задыхаясь, в спешке, тревожно, неистово»).[[38]](#footnote-38) Эти строки можно сопоставить с реальным биографическим эпизодом из жизни гениального художника, о котором упоминают некоторые исследователи. Речь идет о медицинском осмотре Тициана известным венецианским врачом Никколо Масса, который осведомился о его творческой производительности, на что Тициан ответил, что его порой одолевает непреодолимое, страстное, лихорадочное желание творить, которое затем сменяется практически полным отсутствием какой-либо тяги к творческой деятельности. [[39]](#footnote-39)

Подобная особенность рабочего процесса Тициана, проявляющаяся в меланхоличности и резких перепадах настроения, обнаруживается и пьесе Гофмансталя. «Er sagt, er muß sie sehen ... /Die alten, die erbärmlichen, die bleichen, / Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen. / Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar, / Es komme ihm ein unerhört Verstehen, / Daß er bis jetzt ein matter Stümper war» ( «он говорит, он должен их (полотна – Э. К.) увидеть, / Старые, убогие, потускневшие, / Чтобы сравнить их с новым, которое он рисует. / Очень сложные вещи стали ясны теперь ему, / он говорит, что осознал, наконец, то, / что до сих пор он был лишь жалким растяпой» ). [[40]](#footnote-40) Тициан утверждает, что на него, наконец, снизошло озарение, и он постиг истинную сущность художника. Назвав свои прежние творения убогими и блеклыми, он сравнивает их со своей будущей картиной, над которой работает не покладая рук и практически на последнем издыхании.

Предсмертные страдания и агония становятся для Тициана настоящим источником творческого вдохновения. Образ приближающейся смерти, заставляющей художника черпать новые силы для создания своего финального творения, коррелирует, по мнению С. Шнайдер, с полотном Бёклина «Автопортрет со смертью, играющей на скрипке» (Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, 1872), в котором стоящая позади художника смерть наигрывает некую мелодию, чем обращает на себя его внимание, при этом взгляд художника полон ужаса и страданий, а сам художник находится в процессе творения картины. [[41]](#footnote-41)

Все действие пьесы приобретает определенную статичность, время в ней будто останавливается и сконцентрировано на предсмертном моменте творения. Некоторые исследователи отмечают особое соотношение прошлого и настоящего в данном тексте. Время теряет свою функцию измерения линейного хода истории, оно становится цикличным. В некоторой степени можно говорить о таком явлении, как «единство времени» (das Ineinander der Zeit).[[42]](#footnote-42) Так, литературовед С. Цанетти разграничивает в исследуемой драме понятие «прошлого» (Vergangenheit), хранилища многовекового человеческого опыта, и «преходящего» (Vergänglichkeit), часто ассоциируемого со смертью. События прошлого являются непосредственным результатом и/или следствием преходящего, вследствие чего эти два явления необходимо рассматривать как взаимосвязанные части одного целого.

Для Гофмансталя, по мнению Цанетти, связь прошлого с настоящим бесспорна и очевидна. Вопрос заключается в том, как именно следует вести себя по отношению к обширному наследию прошлого, а также каким образом проявляется эта связь. Ответы на данные вопросы кроются, помимо прочего, в символике сновидений, проявляющейся и в прологе, и в самом тексте. [[43]](#footnote-43)В прологе пажу снится, что он «инфант, / давно умерший печальный инфант», что намекает не только на преходящую суть бытия, но и на размытые границы между жизнью и смертью. Сновидческий мотив прослеживается и в монологе Джанино о его ночном походе, в котором сложно определить, где явь, а где сон: «сквозь дрему показалось мне, / что нас зовет невнятный голос в отдаленьи» (пер. Е. Баевской).[[44]](#footnote-44)

Примечательно, что С. Шнайдер проводит интересную параллель с произведением Фридриха Ницше (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) «Веселая наука» (Die fröhliche Wissenschaft, 1882) и относит Тициана к категории людей, «страдающих от преизбытка жизни» и стремящихся к дионисийским проявлениям в искусстве – для них жизнь тождественна страданию. В то же время ученики Тициана принадлежат противоположному типу личности, страдающему от «обеднения жизни» (Verarmung des Lebens). Такие люди ассоциируют искусство со спасением, духовной гармонией. [[45]](#footnote-45)

Вилла Тициана, как своего рода храм искусства, в котором обитают он сам и его ученики, ярко контрастирует с остальным миром, лишенным воздействия художника, способного просветить и озарить умы своих почитателей. И вследствие этого окружающая действительность являет собой не что иное, как окутанный мраком мир, находящийся в полусонном, дремлющем состоянии и нуждающийся в немедленном пробуждении.[[46]](#footnote-46) И лишь гений художника, будто некое божество, обладает способностью наполнить смыслом опустошенное бытие: «Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht / Und unsre Seelen licht und reich gemacht <...> Und unsre Gegenwart ist trüb und leer, / Kommt uns die Weihe nicht von außen her» («Он пробудил нас из полумрака, / наполнил светом и обогатил наши души <...> и наше настоящее было бы мрачным и пустым, / если бы нас не благословил гений извне»).[[47]](#footnote-47)

Во многих исследовательских работах, на которые ссылается чешский литературовед П. Кнапек, подчеркивается, что, прежде всего, в данной пьесе освещается проблема дилетантизма в сфере искусства, когда критике подвергаются новоявленные поэты или художники, которые, несмотря на отсутствие особого таланта и должных знаний о своих предшественниках и современниках, отмечают свою безусловную принадлежность к искусству. По мысли Кнапека, учеников Тициана можно однозначно причислить к дилетантам в силу того, что они, находясь в вечном поиске красоты и шедевральности, не могут обнаружить ее в повседневной жизни. Стремление изолироваться от внешнего мира по причине страха и недоверия к нему оборачивается зацикленностью лишь на самих себе, а также потерей связи с этим миром, и, соответственно, они лишаются главного источника творческого вдохновения - жизни. В связи с этим мы можем вспомнить публичные выступления и эссе Гофмансталя, в частности, эссе «Поэзия и жизнь», «Габриэль Д’Анунцио» и «Люди в драмах Ибсена», в которых помимо всего прочего поднималась тема дилетантского отношения к искусству и проблема взаимоотношения искусства и жизни в целом.[[48]](#footnote-48) Вот что пишет об этом сам Гофмансталь: «Вас удивляет, что поэт превозносит правила и считает главным в поэзии порядок следования слов и размер. Но и так слишком много дилетантов, ставящих во главу угла благое намерение, и настоящий вздор находит достаточно поклонников среди тугодумов. Не волнуйтесь: я верну поэзии живую жизнь. Я знаю, какое отношение она имеет к поэзии. Я люблю жизнь, более того – только жизнь я и люблю. Но не выношу, когда требуют, чтобы людям на портретах вставляли жемчужные зубки». [[49]](#footnote-49)

Ю. Л. Цветков, в свою очередь, полагает, что ключевой идеей не только этой пьесы, но и всей творческой деятельности Гофмансталя является противопоставление жизни и искусства, что особенно отчетливо проявляется в ранних произведениях писателя. При этом главный акцент в этой дихотомии ставится на искусство, ведь именно оно способно создать прекрасную жизнь, проникнуть в тайны мироздания и выявить скрытую сущность жизни. По мысли Цветкова, связь искусства с жизнью заключается не в том, что «оно наличествует в жизни, а в том, что жизнь есть первооснова и исконная сила выразительных способностей искусства. Поэт знает о «сути вещей» и соединяется с жизнью посредством активного вмешательства в неё»[[50]](#footnote-50). В данном контексте художник отождествляется с поэтом, оба рассматриваются как родственные друг другу деятели искусства, границы между которыми размываются.

Особое внимание следует уделить характеристике учеников Тициана, инфантильный образ которых отчетливо контрастирует с мудростью их мастера.

Парис выступает в качестве пассивного поборника наслаждений, он легко поддается искушению, его восприятие окружающего мира является поверхностным и незрелым. Его жизненный опыт и отношение к искусству ограничиваются узкими рамками дилетантизма, вследствие чего Парис акцентирует свое внимание лишь на деталях, которые не выстраиваются у него в целостную картину и лишены какой-либо взаимосвязи. Подобная бессвязная, рассеянная рецепция жизни обуславливает ограниченность мышления Париса, ведь он не в состоянии постичь суть бытия, которая заключается в связанности всего сущего друг с другом: «Die Frauen und die Blumen und die Wellen / Und Seide, Gold und bunter Steine Strahl» («Женщины и цветы и волны / И шелк, золото и блеск пестрых камней»). [[51]](#footnote-51)

Осознание красоты всего этого, по словам Париса, снизошло на него только благодаря Тициану, именно он был посредником между ним и миром вещей. Аналогично рассуждает и Антонио, поэтому смерть Тициана означает наступление своего рода ослепления, ученики будут лишены главного источника вдохновения и творческой энергии: «Ein Auge, ein harmonisch Element, / In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt – / Das fand Natur in seines Wesens Strahl» (Око, элемент гармонии, / В котором распознает себя красота, / природа обнаружила в сиянии его существа»).[[52]](#footnote-52)

Сын мастера Тицианелло впал в депрессивное, меланхоличное состояние, предвкушая необратимую кончину отца. Он одержим декадентским настроением, за которым скрывается страх и стремление избежать душевных переживаний: «Als ob der Schmerz denn etwas andres wär / Als dieses ewige Dran-denken-müssen, / Bis es am Ende farblos wird und leer» («Боль – это ни что иное, / Как извечная необходимость о ней думать, / До тех пор, пока не наступит бесцветный и пустой конец»).[[53]](#footnote-53) Из всех учеников Тицианелло наиболее остро и эмоционально воспринимает скорую смерть Тициана. Тем не менее, доведя свои страдания до предела, он заканчивает свой монолог мыслью о том, что он в конце концов вовсе разучился чувствовать.

Любопытна также фигура Дезидерио, представляющего собой «агрессивного эстета», защищающего изысканный и хрупкий мир искусства от уродства и «вульгарности» (Gemeinheit) жизни. Он типичный представитель эстетической концепции «искусство ради искусства», что обуславливает его негативную позицию к миру реальному. Именно Дезидерио очерчивает четкую границу между райским местом художника и насквозь прогнившим городом, который «омерзителен, мрачен, испорчен и наполнен существами, не признающими красоту».[[54]](#footnote-54) Примечательно, что в черновом варианте своей драмы Гофмансталь приписывал Дезидерио главенствующую роль, однако впоследствии главной фигурой стал Джанино.[[55]](#footnote-55)

Персонажи Джанино и Дезидерио, несомненно, противопоставляются друг другу. Более того, Джанино ярко выделяется и на фоне остальных учеников своим индивидуальным восприятием мира. Он, пожалуй, единственный, кто не желает изолироваться от него, а, напротив, всячески стремится воссоединиться с ним. Данный тезис наглядно демонстрирует эпизод пьесы, в котором Джанино, лишенный сна, покинул виллу и отправился в город, где ощутил непередаваемое чувство единства, трепета и вдохновения от взаимодействия с внешней жизнью. Впоследствии, во время диалога с Дезидерио, между обоими юношами возникает дискуссия, во время которой обнаруживаются их непримиримые расхождения в восприятии жизни. По мнению некоторых исследователей, Джанино представляет собой альтер эго как пажа из пролога, так и самого Гофмансталя, в то время как образ Дезидерио тесно связан со Стефаном Георге. Единственным связующим звеном между Джанино и остальными учениками выступает их общее восхищение Тицианом и его решимостью создать финальное совершенное полотно. [[56]](#footnote-56)

Кульминационным моментом пьесы становится появление на сцене трех натурщиц, позировавших для картины. Важно, что само творение на протяжении всего произведения не появляется на сцене так же, как и его создатель – их обсуждают и почитают, словно они некое божество, в которое достаточно лишь верить. Девушки ограничиваются описанием основной идеи картины, которое является сугубо поверхностным и отчасти лишено экфрастического содержания. Будучи в то же время ожившими элементами полотна на манер *Tableau Vivant*, они являют собой трансмедиальные фигуры, которые рассматриваются одновременно как объект и субъект повествования, что по сути можно определить как очередной пример саморефлексии в драме. [[57]](#footnote-57)

Искусствоведы отмечают, что с фактической точки зрения речь идет отнюдь не о последнем творении Тициана, вероятно, подразумевается полотно «Посвящение вакханки», которое принадлежит кисти представителя тицианской школы Пальме Джиоване. По факту последней работой Тициана принято считать картину «Пьета» (1576) (см. Приложение, изображение 5). [[58]](#footnote-58)

Важным элементом в пьесе является упоминание Пана, древнегреческого бога и покровителя пастухов, который изображен в центральной части последнего полотна в виде игрушечного младенца. Более того, в процессе работы над картиной Тициан восклицает: «Жив великий Пан!», аппелируя к известной, изложенной Плутархом легенде о Пане, согласно которой «великий Пан умер». [[59]](#footnote-59) Фигура Пана крайне символична, до конца не ясна ее роль. «Ich halte eine Puppe in den Händen, / Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz, / Und sehe sie mir scheu verlangend an: / Denn diese Puppe ist der große Pan, Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben.» («Я держу в руках куклу, / Полностью закутанную и замаскированную, / И смотрю на нее со смущенным томлением: / Ведь эта кукла – великий Пан, бог, / Являющийся тайной всей жизни»). [[60]](#footnote-60) Отсутствие самой картины вкупе с полностью загадочным описанием Пана многократно увеличивает символичность происходящего действа.

В конечном итоге, вопросов становится еще больше, чем ранее, а об ответах остается лишь догадываться. Во всяком случае, ответы следует искать на инстинктивном, чувственном или эмпирическом уровне, т. к. вербальный язык оказывается не в силах это сделать. Беспомощность языка перед силой живописи иллюстрирует момент с внесением двух картин Тициана на сцену – беседующие ученики тотчас умолкают и, завороженные, безмолвно созерцают их.

Для более точной и основательной рецепции и интерпретации данного произведения следует также учесть тот факт, что пьеса представляет собой лишь незаконченный фрагмент того, что планировал Гофмансталь. Спустя годы Гофмансталь в своем письме Вальтеру Брехту, датированном 20 января 1929 года, называет причины того, почему ему пришлось прервать работу над пьесой, которая, по его словам, в конечном итоге должна быть гораздо большего объема. По замыслу автора, «вся эта группа людей (ученики Тициана – Э.К.) должна была прийти в соприкосновение с лихорадочным оживлением, которое вызывает в городе смерть (чума). Все разрешается чем-то вроде смертельной оргии; то, что написано, всего лишь пролог. Потом все эти молодые люди, оставив Мастера, спускаются в город и живут самой суетной жизнью».[[61]](#footnote-61)

Но, несмотря на незавершенность пьесы, о чем, несомненно, сожалел автор, в данном произведении Гофмансталь предпринимает успешную попытку ответить на интересующие его вопросы, касающиеся роли и месте художника в мире.

# Глава 3. Роль цвета и красок в литературном пространстве произведений Гофмансталя

В данной главе будет рассмотрена и проанализирована функциональность цвета и красок как художественного метода на примере новеллы Гофмансталя «Письма возвратившегося» (Briefe des Zurückgekehrten, 1906) и рассказа «Пути и встречи» (Die Wege und die Begegnungen, 1907).

В начале XX века, как пишет об этом Е. Эсслингер[[62]](#footnote-62), происходит значительная перемена парадигмы восприятия цвета, как в литературе, так и за ее пределами – если во времена античности или в эпоху Возрождения понимание цвета имело отчетливую материальную коннотацию, напрямую связанную с природой, то к началу XX века цвет приобретает метафизический и символический характер. Это отчасти связано, по мнению автора, с созданием синтетических красителей, которые, в отличие от натуральных, получаемых из почвенных пигментов, растений и камней, существенно меняют исходные представления о сущности красок и цвета и расширяют границы возможностей их применения. Вследствие научной формализации разных цветовых нюансов, краски и цвет все больше отдаляются от материального мира и «превращаются в абстракции».[[63]](#footnote-63) Флуоресцентные, неоновые, силикатные, различающиеся между собой уровнем матовости и глянца – это лишь некоторые из множественных характеристик нового поколения красок, оказавших существенное влияние не только на каноны живописи.[[64]](#footnote-64)

В частности, это не могло не отразиться на деятелях искусства рубежа веков, среди которых французский живописец-символист Одилон Редон (1840-1916) , вдохновленный одним лишь взглядом на палитру красок: «Краски могут раскрывать тайны, у них есть собственная душа»[[65]](#footnote-65). Примечательно, что у Редона краски сыграли ключевую роль, отчетливо разделив его творчество на два периода – «черный» и «цветной».

В поэтическом языке цвет и краски служат важным инструментом для создания лирических произведений, что особенно отчетливо проявляется в символизме, при этом, по мысли Е. Эсслингер, цвет в тексте выполняет те же самые функции, что и в живописи, становясь метаязыковой субстанцией, обогащающей различные языковые образы. Цвет преумножает выразительный потенциал языка, делая вопрос о границе возможностей слова всё более актуальным. Художники и деятели искусства предшествующих эпох успели отметить тот факт, что дескриптивная способность цвета в разы больше, чем у вербального языка, вследствие чего переплетение цветового и словесного начал как в лирическом, так и в прозаическом произведении многократно увеличивает интенсивность смыслового содержания текста.[[66]](#footnote-66) Это можно наглядно проиллюстрировать на примере написанной в эпистолярном жанре новеллы Гофмансталя «Письма возвратившегося».

В новелле Гофмансталя, которая повествует о торговце, вернувшемся на родину, в Австрию, после 18 лет, проведенных за границей, краски являются главным связующим звеном на протяжении всего повествования. В данном контексте речь идет не столько о красочности или, напротив, тусклости окружающей действительности, сколько о том, как цветовая гамма живописного полотна может фундаментально изменить мировосприятие его созерцателя. Цвет как главный смысловой компонент текста в данном случае не нуждается в толковании или в вербальной интерпретации. Более того, использование подобного инструмента выражения чувств и мыслей означает подрыв предшествующих традиционных канонов прозы в пользу нового, интермедиального типа повествования. Нередко в тексте пренебрегается правилами грамматики и нарушаются синтаксические нормы, что отчасти связано со свойственными авангарду экспериментами с формой, которые в совокупности с языком красок возводят повествование на качественно новый уровень. [[67]](#footnote-67)

Впечатления Гофмансталя от знакомства с философско-эстетическим трактатом Гёте «Учение о цвете» (Zur Farbenlehre, 1810) отразились в его творчестве, в частности, в исследуемом тексте. Его знакомство с данным произведением проходило в три этапа, что можно установить, если обратиться к личным письмам и дневниковым записям Гофмансталя. В 1896 году он впервые читает этот текст, затем обращается к нему в 1902 и 1906 годах – непосредственно перед началом работы над «Письмами возвратившегося».

Трактат Гёте, отвергнутый физиками, но с интересом воспринятый такими философами, как Артур Шопенгауэр, Людвиг Витгенштейн и др., посвящен, прежде всего, изучению субъективного восприятия цветового спектра индивидуумами, а не выявлению физиологических особенностей и характеристики цвета. Иными словами, Гете предпринимает попытку не просто проанализировать явление цвета как такового, а с точки зрения особенностей его восприятия. В связи с этим он полемизирует с некоторыми идеями Исаака Ньютона об оптическом спектре. Впоследствии теория Гете была большей частью опровергнута физиками. [[68]](#footnote-68)

Гофмансталь, как отмечает Шнайдер, по-своему интерпретирует «Учение о цвете». Прежде всего, его интересуют интермедиальные аспекты перевода языка красок на язык слов, семиотической перекодировки знаков одного вида искусства в знаки другого. Проблема заключается в том, способен ли симультанный бессловесный язык красок трансформироваться в последовательную знаковую систему вербального языка. Иными словами, можно ли передать «нечто столь внезапное, столь сильное, столь целостное»[[69]](#footnote-69), как пережитое столкновение с красками на полотнах Ван Гога, с помощью дискретных единиц словесного языка.[[70]](#footnote-70)

Безымянный рассказчик новеллы пишет в пяти письмах, адресованных анонимному другу, о своих заморских путешествиях после возвращения на родину. Стоит отметить, что тема дальних странствий и последующий рассказ о них от первого лица напоминает читателю не только древнегреческую поэму «Одиссея», но и особое трепетное отношение Гофмансталя к наследию Древней Греции. Однако, в отличие от гомеровской «Одиссеи», протагонист данной новеллы после безуспешных попыток обнаружить родину там, где она по идее должна быть, намерен определить ее истинную сущность.

В связи с этим следует подчеркнуть, что в тексте прослеживаются две важные контрастные сюжетные линии: во-первых, противопоставление прошлого и настоящего, во-вторых, контраст между понятием родины и чужбины. При этом родина и настоящее действуют как единое целое, так же, как и чужбина и прошлое. Обратимся для наглядности к содержанию новеллы и примерам из текста. После возвращения в Германию во время правления Вильгельма II, автор писем отмечает, насколько «все размазано, перепутано друг с другом».[[71]](#footnote-71) Люди, встречавшиеся на его пути, не произносят ничего внятного и вразумительного, в их речи отсутствует уникальное «звучание», которое «обычную речь превращает в речь человеческую».[[72]](#footnote-72) Окружающая реальность теряет свой материальный облик и приобретает черты чего-то неосязаемого, трансцендентного и «призрачно ничтожного». Протагонист испытывает глубокий «внутренний кризис», проявляющийся в осознании того, что вместо ожидаемой родины его встречает «призрачное небытие», которое характеризуется не только отсутствием жизни, но и отсутствием красок. И действительно, как это справедливо отмечает Е. Эсслингер, в эпизодах повествования, в которых речь идет о современной автору Германии, не обнаружена лексика со значением цвета или красок. П. Шпренгель, в свою очередь, связывает подавленное и «дезориентированное» состояние автора с недовольством политическим режимом Германии во время правления кайзера Вильгельма II. Спасением для главного героя, обусловившим его «эпифанический опыт» (Erweckungserlebnis), становится, по его мнению, неожиданное столкновение с живописью.[[73]](#footnote-73)

Обстоятельство «бесцветности» Германии особенно бросается в глаза, ведь главный герой применяет различные красочные эпитеты при упоминании своих заморских странствий, воспоминаний о детстве. Описывая свой заграничный опыт в Южной Америке, он рассказывает о «гаучо с белой бородой», о «цветных монахах-попрошайках» и о «жёлто-коричневых голых детях». Его оптимистичные ожидания в связи с возвращением на родину, которую он, находясь всё еще за границей, называет «пестрой книгой жизни», вмиг рушатся и оборачиваются тяжелым духовным кризисом, выражающимся в «обесцвечивании действительности». Неким общим знаменателем для воспоминаний о путешествиях и о детстве выступает то обстоятельство, что речь в них идет о рационально непостижимых событиях, в которых пространственно-временные отношения теряют свое традиционное значение, а границы между объектом и субъектом размываются. Главный герой ощущал себя лишь «клавиатурой, на которой играет чужая рука»[[74]](#footnote-74)

Следует отметить, что непосредственное столкновение с живописью в данном произведении, состоящем из пяти писем, происходит лишь в последних двух письмах, в которых автор повествует о случайном знакомстве с полотнами Ван Гога и размышляет о «языке красок», перевернувшем его восприятие жизни. Так, по мысли Е. Эсслингер, первые три письма содержат, прежде всего, социальную и культурную критику, при этом краски и искусство играют в них важную роль, хоть и на имплицитном уровне. В данном случае Е. Эсслингер ссылается на статью С. Шарновски, посвященную исследованию сюжетной проблематики и интерпретации «Писем возвратившегося». [[75]](#footnote-75)

Е. Эсслингер выделяет и другой важный аспект повествования: контраст между ярко-красочными описаниями событий и впечатлений прошлого и скудного, тусклого настоящего, наблюдаемый в первой половине текста, растворяется после взаимодействия с картинами Ван Гога, что в конечном итоге приводит к преодолению внутреннего кризиса автора во второй части повествования. Таким образом, живопись становится кульминационным пунктом всего произведения, в результате чего кажущуюся нереалистичность настоящего заменяет чувство полноценности бытия. [[76]](#footnote-76)

Исходя из того, что главный герой новеллы, по его словам, весьма далек от искусства и живописи и никогда прежде не был знаком с творчеством впечатлившего его художника, можно сделать предположение о том, что Ван Гог, как и Тициан в «Смерти Тициана», выступает лишь как абстрактная фигура, представляющая живопись в целом. Тем не менее, выбор Гофмансталя пал на Ван Гога не случайно, ведь особый колорит его полотен стал объектом исследований многих искусствоведов. Так, Н. А. Дмитриева отмечает красочность не только полотен Ван Гога, но и его коротких художественных заметок. Достаточно привести в пример один из его текстов, чтобы в этом убедиться: «Порою, когда это дерево покрыто бледными цветами и вокруг него роями вьются большие голубые мухи, порхают изумрудные бронзовки и скачут кузнечики, оно кажется голубым. Затем, когда листва приобретает более яркие бронзовые тона, а небо сверкает зелеными оранжевыми полосами».[[77]](#footnote-77)

Эффект от столкновения с полотнами Ван Гога вводит рассказчика в состояние, подобное трансу, лишая его возможности вербально выразить всю полноту переполняющих его чувств. В какой-то мере речь идет об опыте восприятия цветовой гаммы исключительно как абстрактного сочетания красок, т.е. форма и изображаемые материальные объекты оказываются не важны и уходят на задний план: «Невероятный, насыщенный синий, появляющийся вновь и вновь, зелёный, словно из расплавленных изумрудов, желтый, переходящий в оранжевый. Что есть краски, как не проявитель внутренней жизни предметов?».[[78]](#footnote-78) Это обстоятельство главенства красок над вербальностью, свидетельствующее о второстепенной роли языка, особенно наглядно продемонстрировано в словах рассказчика, пишущего в письме своему другу: «Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete» («Как могу я до Тебя хотя бы наполовину донести то, как этот язык красок взывал к моей душе»).[[79]](#footnote-79)

Ле Ридер отмечает фундаментальную слабость языка перед лицом безграничного разнообразия красок. Мощи художника, подчиняющего себе всю цветовую гамму, он противопоставляет, ограниченность языка, не способного выразить и малой части всего многообразия красок. Так, тысячи возможных оттенков синего являются самостоятельными, не связанными друг с другом цветовыми единицами, и для всех них в языке существует лишь одно соответствие - синий. Попытки вербального описания такого разнообразия оттенков редко венчаются успехом, но все же зачастую предпринимаются писателями. Ле Ридер приводит в пример стихотворение "Голубая гортензия" (1906), написанное Р. М. Рильке под вдохновением полотен Сезанна и впечатляющее количеством описаний всевозможных оттенков синего.[[80]](#footnote-80)

Практически одновременно с Рильке Гофмансталь пишет свой короткий рассказ "Пути и встречи", повествующий о размышлениях рассказчика и его попытке разобраться со своим подсознанием и вспомнить забытые им события из жизни, связанные со встречей с библейским персонажем Агюром. В кульминационном моменте текста главный герой рассказывает приснившийся ему сон, в котором описывается незнакомая ему любовная пара. Именно здесь Гофмансталь предпринимает попытку вербального оформления различных цветовых оттенков при описании одежд героев. Наряду с изображением отдельных элементов цвета Гофмансталь играет на контрасте желтого и бордового, что не просто рисует в воображении читателя ярко-красочные визуальные образы, но и демонстрирует своего рода борьбу противоположных начал, в частности, мужского и женского. Ле Ридер размышляет о важности роли Эроса в этом произведении и проводит параллель с одной из глав трактата Отто Вайнингера «Пол и характер» (Geschlecht und Charakter, 1903). Так же, как и у Вайнингера, категории мужского и женского в тексте сосуществуют нераздельно друг от друга, приняв в данном случае обличье красок. [[81]](#footnote-81)

Женское начало олицетворяет оттенки бордового: «на темно-красном или красно-фиолетовом покрывале лежала молодая женщина, смуглая и бледная, неописуемой темной бледности» (пер. В Куприянова).[[82]](#footnote-82) Любопытно, что в рамках изображения женщины прослеживается внутренний контраст между светлыми и темными тонами ее кожного покрова. Мужское начало, в свою очередь, представлено оттенками желтого: «Его бедра обвивала длинная ткань неописуемой желтизны. Я узнал бы оттенок этой желтизны, где бы и когда бы ни увидел его снова. Она была великолепней, чем желтизна старого персидского кафеля, лучезарнее, чем желтизна желтых тюльпанов» (пер. В. Куприянова).[[83]](#footnote-83) При сравнении обоих описаний автор отмечает невозможность вербально выразить изображаемый оттенок, поскольку и к бледности женщины, и к желтизне одеяния мужчины применяется эпитет «неописуемый», причем во втором случае прилагательное находится в превосходной степени «das unbeschreiblichste Gelb», что не сохранилось в переводе.

При сопоставлении анализа обоих произведений можно заключить вывод о том, что краски в исследованных текстах обладают гораздо большей выразительной способностью, нежели язык, и бросают ему тем самым серьезный вызов*.* Более того, язык красок воспринимается Гофмансталем как язык реальности и «молчаливых вещей», в то время как вербальный язык – это лишь иллюзия, существующая сама по себе и абстрагированная от мира.

# Глава 4. Экфрасис в прозе и лирике Г. фон Гофмансталя

В данной главе предпринята попытка раскрыть сущность экфрасисов и их роль в создании художественной образности в контексте австрийской литературы и на примере творчества Гофмансталя. Известно, что экфрасис является одним из главных проявлений непосредственного взаимодействия живописи и литературы, т. к. представляет собой словесное описание произведений художественно-изобразительного искусства. Если рассматривать семантическое значение слова, то экфрасис, или экфраза (нем. die Ekphrasis bzw. die Ekphrase), происходит от древнегреческого «ἔκφρασις», т.е. «высказываю, выражаю».

Появление экфрасиса уходит корнями в историю античности и связано в первую очередь с греко-римской риторикой. Классическим примером служит экфрастическое описание будущего щита Ахиллеса в поэме Гомера «Илиада» (8 в. до н. э.), в котором на протяжении 120 строк описывается, как будет выглядеть изображаемый щит. Другой традиционный пример экфрасиса датирован II вв. н.э., когда античный писатель Филострат Старший вместе со своим внуком создали сборник с описаниями вымышленных и реально существовавших живописных полотен под названием «Картины». [[84]](#footnote-84)

На современном этапе интерес к теоретическому изучению и осмыслению экфрасиса особенно возрастает. При этом первые попытки проведения основательного анализа экфрасиса были предприняты Лео Шпитцером в 1955 году. В современном литературоведении активно развиваются исследования в данном направлении, разработаны некоторые классификации, изучена функциональность экфрасисов, выявлены различные способы их репрезентации в тексте: см., например, работы отечественных (В.Н. Ахтырская, Л.Геллер, Н.В. Брагинская, Ю.Шатин и др.) и зарубежных исследователей (С.Шнайдер, У. Реннер, К.К. Килландер, Л.Лутас и др.).

При изучении материала исследования мы выяснили, что не существует универсального и всеобъемлющего определения термина экфрасис. Так, например, энциклопедический словарь Метцлера предлагает различать экфрасис в широком и узком смыслах этого слова. В широком смысле под экфрасисом понимается детальное словесное описание людей, предметов, событий; при этом акцент делается на создание некого образа, «картинки», перед глазами («ein anschauliches ‘Vor-Augen-Stellen‘») описываемого объекта или явления. Однако в узком смысле этого слова под экфрасисом подразумевают вербальное описание произведений художественно-изобразительного искусства (как правило, живописи и скульптуры). [[85]](#footnote-85) Н.В. Брагинская также отмечает, что экфрасисом следует называть описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений, имеющих художественную ценность. Исследовательница также отмечает, что экфрасис может также «содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителей на его произведение, стиле, и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами».[[86]](#footnote-86)

Семиотический подход к определению экфрасиса получил распространение в англо-американском литературоведении (1950-60-е гг.) и московско-тартусской школе (1970-80-е гг.). Здесь экфрасис рассматривается с точки зрения семиотики, перекодирования знаковых систем. Е. Мельникова-Григорьева считает, что «невозможный и неизбежный перевод знаков одного типа в знаки другого обеспечивает продуктивный диалог в асимметрических системах (в частности, в иконическом и словесном творчестве)». Невозможный, потому что этот перевод никогда не может быть полным: «слово не может стать изображением, и наоборот, тем не менее, перевод постоянно и неизбежно происходит в любой культуре: слово создает образы, а образ описывается словами».[[87]](#footnote-87)

Из широкого спектра существующих классификаций обозначим наиболее релевантные для нашего исследования. Данные виды экфрасисов систематизировал в своей статье Е. В. Яценко, опираясь на предшествующие работы в данной области, проделанные, в частности, такими исследователями, как В. В. Бычков, Н. В. Брагинская, Л. Геллер, С. С. Аверинцев.

По объекту описания выделяют прямые и косвенные экфрасисы. Если в прямом экфрасисе автор открыто указывает, что описывается некий конкретный визуальный объект, то в косвенном экфрасисе описание происходит завуалированно и имплицитно и служит лишь для создания визуального образа. Важно осознавать и учитывать разницу между формальными и содержательными признаками вербального выражения художественного образа в таких экфрасисах. К формальным относят, например, название произведения или имя автора и иные фактические данные, так или иначе с ним связанные.

Представляет интерес разделение экфрасисов на полные, свернутые или нулевые в зависимости от объема и развернутости представленной информации. Так, нулевой экфрасис может указывать лишь на наличие в тексте некой короткой отсылки на художественное изображение.

Миметические и немиметические экфрасисы определяются в соответствии с наличием или отсутствием их реально существующего исторического аналога. Миметический экфрасис может быть как атрибутированным (эксплицитным), так и неатрибутированным (имплицитным), то есть явным или скрытым. Под атрибуцией понимают определение автора, направления, стиля, эпохи или названия произведения. Атрибуция по автору значительно сужает толковательные возможности, делает мысль автора более прозрачной. Атрибуция по названию делает толкование экфрасиса менее однозначным и более широким. Неатрибутированный миметический экфрасис не содержит открытого указания на автора или название произведения. Такой имплицитный экфрасис задает определенную рецептивную установку. Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются «изобразительные» характеристики образа, затем, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа. Аналогией имплицитному экфрасису в литературоведении является аллюзия. Главная роль таких экфрасисов - это создание художественной многозначности текста, расширение его смыслового пространства.

По авторской принадлежности экфрасис делится на монологический - от лица одного персонажа, и диалогический, когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей.

По количеству, широте транслируемой визуальной информации экфрасис делится на простой и сводный. Простой экфрасис содержит описание какого-либо одного (как правило, атрибутированного по автору или названию) визуального произведения или изображения. Сводный экфрасис содержит описание изобразительных мотивов нескольких произведений одного автора, школы, направления, которые создают в результате целое, некую собирательную модель. [[88]](#footnote-88)

Толковательный экфрасис представляет собой интерпретацию, нацеленную на выявление глубинного образно-символического содержания произведения, при этом в нем также могут присутствовать элементы, передающие визуальные характеристики изображения. В толковательных экфрасисах важны подробные разъяснения, что должно означать изображенное. По мнению исследователей, изучающих литературу Нового времени, интерпретация главного символического смысла картины в тексте художественного произведения создает некую «иллюзию экфрасиса», согласно которой раскрывается не сама картина, а ее созерцатель.

Примечательно и то, что особенно популярны экфрасисы были во времена Средневековья, когда они нередко обнаруживались в рыцарских романах при описании всевозможных деталей картин, скульптур, оружия, одежды и т.д. К тому же в это же время появились литературные произведения, полностью состоящие из экфрастических описаний и делающие экфрасисы самостоятельным литературным жанром. А начиная с 19-го века, в рамках экфрасиса появляются и другие формы описания картин, предметов и пр., демонстрирующие взаимодействие живописной образности и литературы, благодаря чему происходит взаимное «обогащение» двух видов искусств.[[89]](#footnote-89)

Например, так называемые «визуальные стихотворения» (Bildgedichte), т.е. лирические произведения, имеющие очертания и форму некого объекта, мы находим в творчестве Г. фон Гофмансталя, Р.М.Рильке, Ф. Геббеля, Э. Мёрике и т.д. В качестве примера можно привести стихотворения «Под деревом» Ф. Геббеля, и «Влюбленные» Р. М. Рильке с очертаниями вихря.

В наследии Гофмансталя была обнаружена лишь единственная попытка визуального оформления стихотворения (см. Приложение, изображение 5). Это не визуальное стихотворение в традиционном понимании этого термина, а, скорее, незавершенная попытка его создания. Речь идет о коротком лирическом произведении «Пирамида жизни» (Lebenspyramide, 1912). Само название – говорящее, на эксплицитном уровне репрезентирующее геометрическую фигуру.

Повествуя о различных этапах взросления человека, Гофмансталь последовательно описывает особенности каждого из них, при этом он наглядно иллюстрирует каждое десятилетие, располагая их в своеобразной иерархической форме, которая в конечном итоге образует форму пирамиды. Вершиной пирамиды становится четвертый десяток жизненных лет, когда человек достигает наибольшей гармонии и удовлетворенности самим собой и «всё распадается в душевную радость» (zu inniger Freude ist alles zerstückt). Наступающие затем периоды жизни уже отмечены спадом, соответственно, пирамида начинает направляться вниз. Нижней правой точкой фигуры становится восьмидесятилетний возраст, характеризующийся наличием несметных внутренних богатств, руин, опустошенных временем, однако толку от них мало и поделиться с этим не с кем, ведь слово лирического субъекта «истончало и отзывается пустотой в их ушах» (mein Wort ist dünn und dünkt ihren Ohren leer). [[90]](#footnote-90) В целом данное незаконченное стихотворение отображает внутреннюю душевную организацию человека посредством интерпретации внешних факторов на импрессионистический манер.

Обратимся непосредственно к экфрасисам в традиционном понимании этого явления и проанализируем **5** обнаруженных нами примеров в произведениях Гофмансталя.

**1.** Экфрасис в новелле *«Письма возвратившегося*» представляет собой описание коллекции гравюр Альбрехта Дюрера[[91]](#footnote-91), принадлежавшей покойному отцу рассказчика. При внимательном изучении данной экфрастической конструкции можно отметить двойственный характер не только описываемых объектов, но и чувств, испытываемых созерцателем гравюр, что подтверждают следующие строки: «Как близки и чужды одновременно мне были эти старые листы (с репродукциями – Э. К.), как отвратительны и милы одновременно!».[[92]](#footnote-92)

Реалистичность описания деталей, животных, замысловатых водяных мельниц вплоть до складок одежды доходит до предела и вдруг приобретает черты «сверхреального». Несмотря на то, что рисуемые образы не миметического характера, «словно вырезанные из дерева», они выступают в качестве посредников в мир реальности, оказывая на него прямое воздействие. Листы с рисунками неожиданно превращаются в волшебные (Zauberblätter), имеющие черный оттенок. Явления окружающей действительности теряют свою материальную сущность и перевоплощаются в символы, несущие в себе некое тайное знание, скрытый смысл.[[93]](#footnote-93) Представление о символичности бытия тесно связано с характерным для рубежа веков принципом «всеединства» (Allverbundenheit), который присутствует не только в «Письмах возвратившегося», но и во многих других произведениях Гофмансталя, в частности, в его ранней лирике. А. В. Елисеева подразумевает под этим принципом единство и взаимозависимость жизни и смерти, прошлого и настоящего, бренности и вечности, сновидений и яви, искусства и жизни и пр. [[94]](#footnote-94)

Неоднозначность связи гравюр и реальности рассказчик демонстрирует, вспоминая о своих впечатлениях от их созерцания: «Es war alles anders in den alten Bildern als in der Wirklichkeit vor meinen Augen: aber es klaffte kein Riß dazwischen» («На старых картинках все было по-другому, нежели в реальности перед моими глазами: но между ними не образовалось никакой пропасти»).[[95]](#footnote-95) Несмотря на очевидные различия между вымышленным и реальным мирами, они не противопоставляются друг другу и рассматриваются в определенном единстве.

**2.** *«Идиллия. По рисунку на античной вазе».* Благодаря такому подзаголовку Гофмансталь в своем лирико-драматическом фрагменте вводит читателя в заблуждение, заставляя его задуматься о том, является ли происходящее действие художественным повествованием или экфрастическим описанием древнегреческой расписной вазы. Безусловно, экфрасис в данном случае является отчасти размытым и может быть выявлен лишь на имплицитном уровне.

Что касается непосредственно произведения, то в центре повествования – Дама, ее муж Кузнец и Кентавр, который ввел Даму в искушение речами о прекрасной жизни за пределами семейного уюта, чем впоследствии обрек ее на гибель.

Единство действия, времени и места, в традициях классической драмы, способствует более упрощенной визуализации происходящего. Иным проявлением интермедиального характера произведения становится описание места действия в сценической ремарке, призывающей оформить сцену в «стиле Бёклина».[[96]](#footnote-96) Важно отметить, что полотна Бёклина имели характерные общие черты с произведениями Гофмансталя и по духу были родственны друг другу. Это обусловлено тем, что многим картинам Бёклина свойственны простота и отсутствие изысков в сочетании с символичностью и мифологизированностью сюжетов.

Так, в своей картине «Кентавр в деревенской кузнице» (Kentaur in der Dorfschmiede, 1888) (см. Приложение, изображение 4) Бёклин оживляет своих героев и лишает их застывшей окостенелости классицизма, словно стряхивая с них пыль истории. Это полотно очень точно воссоздает визуальный образ драмы, поэтому можно утверждать, что речь в некоторой степени идет об экфрастическом описании. В центре полотна находится кентавр, при этом взгляд падает, прежде всего, на его животную половину, на которой сконцентрировано всё внимание созерцателя и вокруг которого изображены фигуры людей, играющих второстепенную роль. Таким образом, основной акцент при осмыслении картины ставится на животное начало, именно оно превалирует над более духовно-возвышенным началом, которое репрезентирует человек.

Именно это происходит и в драме «Идиллия» – в силу своей двойственной, наполовину антропоморфной природы кентавр у Гофмансталя обладает духовными противоречиями. На первый план выносится не визуальный образ кентавра, а его внутреннее психическое состояние, проявляющееся в следовании животным инстинктам, с одной стороны, и в боязливости человеческой натуры – с другой. Сам сюжет состоит из двух уровней: внешний уровень, рассказывающий о семейной идиллии простой крестьянской семьи, сочетается с внутренним духовно-инстинктивным уровнем, который включает в себя такие мотивы, как иррациональность, искушение. Внешний уровень имеет характеристику аполлонического начала, внутренний – дионисийского. При внимательном изучении текста связь с концепцией Ницше проявляется отчетливее – частое упоминание вина, описание одурманенного состояния. К тому же, согласно мифологическому сюжету, кентавры охраняли юного Диониса от Геры, а также сопровождали его в некоторых походах.[[97]](#footnote-97) Данный аспект повествования можно сопоставить с конфликтом «возвышенной» и «низменной» души, «двойной воли», о котором говорится в эссе Гофмансталя «О физиологии современной любви», посвященном Полю Бурже. Суть конфликта заключается в вечном противостоянии человеческой воли и инстинктов в борьбе между светлыми, высокоморальными, сентиментальными проявлениями души и низменными проявлениями страха, ревности, агрессии и порочности. [[98]](#footnote-98)

Важно подчеркнуть, что в «Идиллии» речь идет не только об экфрастическом описании полотен Бёклина. Связь текста и образа является визуально-формальной и отчасти символичной и базируется на подзаголовке и отсылке к художественному стилю Бёклина. Читатель (либо зритель) соотносит «Идиллию» Гофмансталя и «Кентавра» Бёклина, сливающихся в его сознании в единое целое, только на ассоциативном уровне, опираясь лишь на короткие упоминания о живописи.

**3**. В своем художественном эссе «*Летнее путешествие»* Гофмансталь повествует о совместной поездке с женой в итальянский городок Беллуно, расположенный недалеко от Венеции. Центральной линией повествования становится взаимоотношение природы и искусства, что проявляется в обилии красочных описаний ландшафтов верхней Италии. Путешествие описывается в ретроспективе и, по мысли У. Реннер, напоминает рассказ об увиденном накануне сновидении. Природа выступает здесь как главный источник вдохновения для искусства, в связи с чем репрезентируемые ландшафты сравниваются с полотнами венецианского художника эпохи Ренессанса Джорджоне. Как отмечает В. Фордтриде, некоторые описания природы в данном эссе являются экфрастической репрезентацией полотна Джорджоне «Сельский концерт» (Concerto campestre, 1509, см. Приложение, изображение 7).[[99]](#footnote-99) Упоминаемый в тексте образ «четырех или пяти фигур, расположенных на мягкой поверхности холма», среди которых «женщины, сбросившие свои одежды на траву и предавшие обнаженные тела двойному дыханию воздуха», а также кудрявые мужчины, одетые и разместившиеся рядом с колодцем, предельно точно воспроизводит детали картины Джорджоне.[[100]](#footnote-100) Более того, Фордтриде проводит параллель с полотном Тициана «Любовь небесная и Любовь земная» (Amor sacro e Amor profano, ок. 1514) (см. Приложение, изображение 8), на котором изображены две сидящие на колодце женские фигуры. «Женщины склоняются над каменным колодцем, достают ведра из сырой шахты, словно они хотели таким образом отнять у земляного дна его блаженно мрачную тайну, но то, что они достали, оказалось лишь чистой водой». [[101]](#footnote-101)

Таким образом, описание выходит за рамки сугубо экфрастического, т.е. воспроизводящего лишь внешние признаки, оно дополняется субъективными ассоциациями рассказчика. Фактически речь идет о гораздо более широком явлении, нежели перевод знаков одной семиотической системы в другую, наблюдаемый в классических экфрасисах. В данном случае полотна Джорджоне и Тициана сливаются в некое единое целое, а также совмещают в себе различные элементы реальных впечатлений Гофмансталя от созерцаемой им природы Италии. Недаром Гофмансталь называет Джорджоне художником, который «впитал в себя даль и близь, это блаженное отражение, созерцание гор, отдых на холме и создал из этого очарование, не имеющее названия»[[102]](#footnote-102), подразумевая под этим упомянутую картину. По мнению У. Реннер, в некоторой мере экфрастическое созерцание (Schauen) природы, наподобие того, как это делает рассказчик, является главным творческим инструментом Гофмансталя. [[103]](#footnote-103)

**4.** По мысли М. Костантини, ссылающегося, в свою очередь, на определение Лео Шпитцера, экфрасисами принято считать не только поэтические описания произведений живописи, но и любого другого изобразительного искусства, в том числе и пластического. Это обосновывается наличием непосредственно визуального кода в таких произведениях, который с помощью экфрасиса трансформируется в код словесный. [[104]](#footnote-104)

В этой связи уместно проанализировать экфрасис, обнаруженный в новелле Гофмансталя *«Сказка 672 ночи»,* в котором главный герой описывает столкновение с двумя бронзовыми фигурами древнего индийского божества. Любопытно, что купеческий сын взаимодействует лишь с отражением в зеркале, что придает как самому экфрасису, так и всей ситуации определенную долю иллюзорности – созерцаются не сами объекты, а их зеркальное отражение. Скульптуры предстают не в статическом, обездвиженном состоянии, а будто плавно передвигаются вместе со служанкой, несущей их на руках. «Die verzierten Füße der Figuren hielt sie in der hohlen Hand, von der Hüfte bis an die Schläfe reichten ihr die dunklen Göttinnen und lehnten mit ihrer toten Schwere an den lebendigen zarten Schultern; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den kalten, harten Haaren» («Разукрашенные подножия фигур она держит в пустой руке, темные богини поднимались от бедер до висков и налегали своей мертвой тяжестью на живые нежные плечи; а темные головы со злобным змеиным ртом, тремя неистовыми глазами на лбу и зловещим украшением в холодных, жестких волосах»). [[105]](#footnote-105)

Обращение к энциклопедии по индуистской мифологии позволило выявить, что единственной индийской богиней, обладающей всеми указанными в исследуемом экфрасисе атрибутами, является Кали – богиня смерти и разрушения. Отличительной особенностью ее внешнего облика выступает третий глаз, наличие которого несет полисемантический характер. Во-первых, он символизирует взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего, способность одновременно наблюдать за событиями всех времен. Во-вторых, он контролирует процессы сотворения и последующего разрушения. Стоит также отметить, что Кали, будучи богиней смерти, довольно противоречива, и ее нередко почитают как богиню созидания.[[106]](#footnote-106)

Тем не менее, в данном экфрасисе она репрезентирует собой, несомненно, смертоносный, внушающий страх и ужас объект, что подтверждается многочисленными эпитетами, характеризующими эти две скульптуры: «böse» («злобный»), «dunkel» («темный, мрачный»), «tot» («мертвый»), «unheimlich» («тревожный, зловещий»), «wild» («неистовый»), «kalt» («холодный»). Объект, предназначенный для эстетического созерцания, раскрывается с неожиданной стороны и вместо эстетического наслаждения вызывает благоговейный страх. Красота превращается в уродство.

В этой связи можно вспомнить концепцию «эстетики безобразного» Шарля Бодлера (1821-1867), выдающегося французского писателя-символиста, оказавшего большое влияние на творческие взгляды Гофмансталя. В его наиболее значимом сборнике «Цветы зла» (1857) представлено стихотворение-экфрасис "Маска. Аллегорическая статуя в духе Ренессанса", посвященное скульптору Эрнесту Кристофу. Достаточно привести отрывок из этого произведения, чтобы убедиться в том, насколько схожи представления о красоте у обоих писателей: «Та, кто богинею казалась миг назад, /Двуглавым чудищем является пред нами./ Лишь маску видел ты, обманчивый фасад. / Ее притворный лик, улыбку всем дарящий, Смотри же, вот второй - страшилище, урод, <...> С обратной стороны того, который лжет. / Ты плачешь. Красота! Ты, всем чужая ныне» (пер. Б. Левика).[[107]](#footnote-107) Данное стихотворение удивительным образом коррелирует с анализируемым экфрасисом и обнаруживает поразительное с ним сходство. Таким образом, границы между безобразным и прекрасным и у Гофмансталя, и у Бодлера размываются, приобретая синтезный характер.

**5.** В рамках изучения элементов экфрастического характера особое место занимает стихотворение Гофмансталя «*Картина говорит» (Bild spricht, 1893).* Если традиционно картина является непосредственным объектом экфрастического описания, то в данном произведении картина не просто воплощает собой лирическое я стихотворения, она берет на себя роль воспроизводящего, изображающего субъекта. Структурно-композиционной особенностью становится то обстоятельство, что созерцаемый объект и созерцатель меняются местами. Живописное полотно приобретает антропоморфные черты и, будучи сознательным «живым» организмом, обнаруживает себя «нарисованным на стене».[[108]](#footnote-108) В то же время, наличие разного рода тропов, большинство из которых представляют собой персонификации, свидетельствует об интенции автора создать некий симбиоз с целью объединения не только представителей жизни и искусства, но и живописного и литературного начала, о чем можно догадаться уже исходя из названия стихотворения. В связи с этим вновь можно вспомнить принцип всеединства текстов Гофмансталя, о котором говорилось ранее.

Главной проблематикой произведения, как и во многих других текстах Гофмансталя, выступает противостояние человека и искусства. При этом данное описание можно обозначить как мнимое, наделенное некоторой иллюзорностью. Тонкую грань между миром иллюзий и действительностью демонстрируют строки «они (люди – Э. К.) так часто одержимы грёзами, / Что забывают о реальности» («Sind oft von Trugbildern so besessen / Dass sie aufs Wirkliche vergessen»).[[109]](#footnote-109) Отношение к человеческой жизни и в какой-то мере ее экфрастическое изображение обнаруживается в персонифицированном монологе ожившего полотна: «Ich sehe mir die Menschen an <…> / Wie sie verworren stehen und gehen / Sich selber und Leben nicht verstehen / Und bei ihren Geschichten und Sachen / Kommt mir manchmal ein heimliches Lachen». («Я смотрю на людей, <…> / Как они смущенно стоят и ходят, / Не понимают ни себя, ни эту жизнь. / А от их историй и вещей / Я порой украдкой посмеиваюсь»).[[110]](#footnote-110) Как можно отметить, картина обладает способностью видеть и выражать свои чувства, наблюдая за людьми, созерцая их как любопытных существ, словно они некое полотно, которое лирический субъект пытается описать.

Безусловно, речь идет не о привычных зрительных образах. Х. Пфотенхауэр говорит о внутреннем, возвышенном в*и*дении, рационально и сознательно не постижимом. Такое визуальное восприятие лишено религиозно-философского начала, оно секуляризировано и эстетизировано. Речь идет о гипнагогических вид*е*ниях (hypnagoge Visionen). Взятый из психоанализа термин «гипнагогический» связан с состоянием, переходным между сознанием и сновидением. Кажущийся галлюцинацией образ на самом деле символизирует его сверхреальную рецепцию. Все внимание сфокусировано именно на этом переходном, зыбком состоянии, граничащем с явью и сновидческим вымыслом.

Это в той или иной степени имплицитно проявляется не только в обнаруженных экфрасисах, но и более эксплицитно, например, в прологе к пьесе «О живых картинах» (Zu den lebenden Bildern, 1893), в котором рассказчик размышляет о том, какие яркие образы и картины рисует воображение у того, кто «сидит по вечерам с полузакрытыми глазами / уже не бодрствует, но все еще не спит и не видит сны. / Так приходят образы, образы уходят, исчезают» („wenn man mit halbgeschlossnen Augen abends sitzt, / nicht völlig wacht, noch völlig schläft und träumt! / So kommen Bilder, Bilder gehen, verschwimmen“[[111]](#footnote-111)

Для более точной интерпретации экфрасисов необходимо уяснить существующие различия между обычной декоративностью и живописной образностью, о которых более подробно рассуждает А. Ф. Лосев в своей статье. По мысли исследователя, в литературных произведениях роль живописи может выступать на разных уровнях. Так, с одной стороны, декоративность можно определить как в некотором роде внешнее украшающее обстоятельство. Подобную декоративную образность следует отличать от живописной, имеющей более важное значение для интерпретации текста. [[112]](#footnote-112)

Развивая мысль Лосева, мы предполагаем, что декоративная и живописная образности могут в некоторых случаях сосуществовать друг с другом. Например, в рассматриваемом нами экфрасисе статуи богини Кали при более детальном изучении обнаруживают глубокий ассоциативный ряд мыслей, что свойственно лишь живописной образности, при этом фигуры определенно несут и декоративную функцию.

Подводя итог проанализированных экфрастических описаний, мы пришли к выводу, что представление экфрасиса у Гофмансталя выходит далеко за рамки традиционного о нем представления. Можно утверждать, что к основным функциям экфрасиса в текстах Гофмансталя относятся декоративная, связанная с созданием лишь визуальной картинки, и живописно-ассоциативная, имеющая более глубинный уровень, в рамках которого миметическое описание сочетается с психологическим переосмыслением изображаемых объектов, вследствие чего визуальные образы дополняются и субъективно интерпретируются.

**Заключение**

Проведенный анализ критических эссе о живописи, некоторых драматических произведений, новелл и стихотворений Гофмансталя позволяет сделать вывод о том, что, во-первых, многим текстам исследуемого автора присуще живописное начало, во-вторых, многие явления и произведения изобразительного искусства становятся источником вдохновения для создания литературных произведений.

Первый аспект, связанный с наличием живописного начала в текстах Гофмансталя, наглядно демонстрируется, например, в новеллах «Сказка 672 ночи» и «Пути и встречи», а также в драматическом фрагменте «Идиллия». Данный аспект свидетельствует о главенствующей роли в исследованных произведениях, прежде всего, визуальной образности, которая не только выступает в качестве инструмента, миметически отображающего материальные объекты, но и несет в себе сновидческие и иллюзорные мотивы. Наряду со стандартным зрительным созерцанием можно говорить о «внутреннем в*и*дении», более возвышенном, разрушающем границы обыденности и выходящем в сферу трансцендентного.

Второй аспект связан непосредственно с прямым влиянием изобразительного искусства на творческий процесс создания литературных текстов. В этом контексте следует упомянуть живопись Ван Гога и его язык красок, вдохновивший Гофмансталя на создание новеллы «Письма возвратившегося». В ходе исследования была установлена тесная взаимосвязь вербального языка и языка живописи, в частности языка красок, в рамках проблемы выразительного потенциала и критики языка. Цельный и симультанный язык живописи противопоставляется дискретному языку слов, который оказывается не в состоянии осуществить полноценную перекодировку одной семиотической системы в другую. Вследствие этого справедливо констатировать главенство красок над вербальностью, что свидетельствует о второстепенной роли языка.

В ходе исследования также было выявлено, что экфрастические описания предметов изобразительного искусства (например, полотен Джорджоне, Тициана, Бёклина, гравюр Дюрера, статуи богини Кали) дополняются субъективными, креативно-ассоциативными элементами, что способствует расширению понятия экфрасиса и размыванию его границ. При упоминании того или иного художника Гофмансталь не фокусируется на определенной культурной эпохе, скорее, ему важно то, как перекликаются между собой различные художественные течения и как они преломляются искусстве на рубеже веков. Так, в «Смерти Тициана» интерес Гофмансталя сосредоточен не на образе выдающегося художника эпохи Возрождения – фигура Тициана выступает лишь как некий каркас, – а, прежде всего, на роли художника как деятеля, не подвластного законам времени и пространства. Иными словами, рецепции искусства и живописи Гофмансталем присущи трансцендентность и анахронизм.

В целом после проведенного анализа произведений Гофмансталя можно сделать вывод о том, что живописные, визуальные и вербальные компоненты его текстов порой неотделимы друг от друга и переплетаются в некое семантическое единство, создавая литературные произведения с отчетливым интермедиальным началом.

# Список использованной литературы

1. Hofmannsthal H. von. Bild spricht // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1988. - Bd. II. Gedichte. – S. 94-95.
2. Hofmannsthal H. von. Das Märchen der 672. Nacht // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975. – Bd. XXVIII. Erzählungen. – S. 13-31.
3. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1982. - Bd. III. Dramen. – S. 221-243.
4. Hofmannsthal H. von. Die Briefe des Zurückgekehrten // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1991. - Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. – S. 151-175.
5. Hofmannsthal H. von. Die Malerei in Wien // Gesammelte Werke in 10 Bdn. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1979. – Bd. I. Reden und Aufsätze. – S. 525-529.
6. Hofmannsthal H. von. Die Wege und die Begegnungen // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2009. – Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze. – S. 159-163.
7. Hofmannsthal H. von. Idylle // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1982. - Bd. III. Dramen. – S. 53-61.
8. Hofmannsthal H. von. Lebenspyramide // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1988. - Bd. II. Gedichte. – S. 181.
9. Hofmannsthal H. von. Sommerreise // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2009. - Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze. – S. 27-34.
10. Гофмансталь Г. фон. Пути и встречи // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 603-607.
11. Гофмансталь Г. фон. Смерть Тициана // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 47-65.

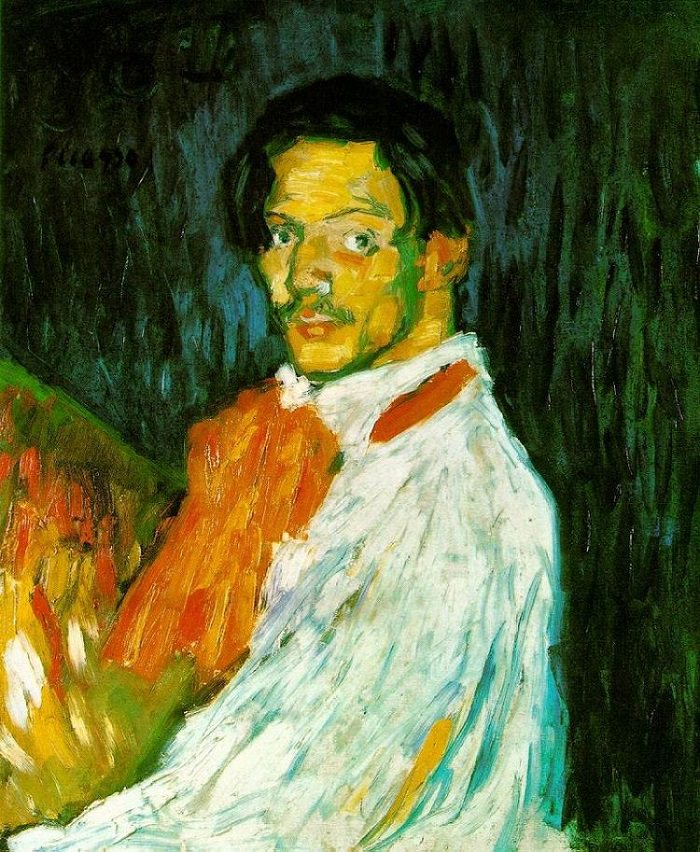
\*\*\*

1. Архипов Ю. Гуго фон Гофмансталь: поэзия и жизнь на рубеже двух веков // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 6-43.
2. Ахтырская В. Н. Вербальное и визуальное в «Новых стихотворениях» Райнера Марии Рильке: проблемы репрезентации телесности // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 9. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – С. 85-93.
3. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Азбука, 2016. – 448 с.
4. Бочкарева Н. С. Мировая литература и другие виды искусства: Экфрастическая поэзия. – Пермь: ПГНИУ, 2012. – 90 с.
5. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато- восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С.259-283.
6. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 5-31.
7. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – 215 с.
8. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 44-52.
9. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автомонография. Этюды о художниках. – М.: Республика, 2001. – 495 с.
10. Дмитриева Н. А. Ван Гог и литература // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 268-287.
11. Елисеева А. В. Творчество Гуго фон Гофмансталя. Ранний период: автореф. дис. ... канд. филол. наук / СПбГУ. – СПб., 2007. – 24 с.
12. Елисеева А. В. Творчество Гуго фон Гофмансталя. Ранний период. - СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. – 204 с.
13. Жеребин А. И. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. – М.: Наука, 2012. – № 2. – С. 147-151.
14. Жеребин А. И. Вертикальная линия: философская проза Австрии в русской перспективе. – СПб.: Товарищество "Миръ", 2004. – 304 с.
15. Жеребин А. И. Утопия австрийского модерна // Вестник Европы. – 2014. – С. 38-49.
16. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 112 с.
17. Королькова О. В. Эволюция художественного метода Гуго фон Гофмансталя: автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1988. – 20 с.
18. Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 29-35.
19. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранное. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 379-501.
20. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 31-66.
21. Смирнова Т. П. Лирическая драма в раннем творчестве Гуго фон Гофмансталя: Становление и преодоление жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук / НГЛУ. – Нижний Новгород, 2000. – 29 с.
22. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Серия «Symposium». №12. – СПб.: Санкт-Петербургское филос. общество, 2001. – С. 149-153.
23. Токарев Д. В. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
24. Цветков, Ю. Л. Литература венского модерна. - М.: МПГУ, 2003. – 434 с.
25. Цветков Ю. Л. Традиции и взаимодействие искусств в австрийской культуре // Художественный текст и культура. Тезисы докладов международной конференции. – Владимир: ВГПУ, 1997. – С. 96-99.
26. Цветков Ю. Л. Художественный мир Гуго фон Гофмансталя и австрийская культура конца XIX—начала XX века // Тезисы научных докладов. – Иваново: ИГХТА, 1995. – С. 33-38.
27. Цветков Ю. Л. Эстетические принципы Гофмансталя и их воплощение в драме «Смерть Тициана» // Национальная специфика произведений зарубежной литературы ХК-ХХ веков: Авторская концепция и её художественное воплощение. – Иваново: ИвГУ, 1991. – С. 67—77.
28. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2004. – Вып. 7. – С. 217-226.
29. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков: Политика и душа. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. – 520 c.
30. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты…» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – М.: Наука, 2011. – № 11. – С. 47-58.
31. Bauerkämper A. Kunst und Leben in Hugo von Hofmannsthals "Der Abenteurer und die Sängerin". – München: GRIN Verlag, 2015. – 11 S.
32. Böschenstein R. Tiere als Elemente von Hofmannsthals Zeichensprache // Hofmannsthal-Jahrbuch 1. – Freiburg: Rombach, 1993. – S. 137-164.
33. Braegger C. Das Visuelle und das Plastische: Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst. – Bern: Francke, 1979. – 168 S.
34. Braegger, C. Dem Nichts ein Gesicht geben: Hofmannsthal und die künstlerische Avantgarde // Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. – Freiburg: Rombach, 1995. – Band III. – S. 319-362.
35. Diersch M. Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophic, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. - Berlin: Rütten & Loening, 1973. – 311 S.
36. Esslinger E. Die Farben der Prosa. – Freiburg: Rombach, 2016. – 336 S.
37. Fischer E. Hauptwerke der österreichischen Literatur. – München: Kindler, 1997. – 646 S.
38. Fliedl K. Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern. – Berlin: Erich Smidt, 2013. – 327 S.
39. Fliedl K. Kunst im Text. – Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2005. – 320 S.
40. Goethe J. W. Zur Farbenlehre. – Berlin: Hofenberg, 2016. – 584 S.
41. Hüppauf B. Bild und Einbildungskraft (Bild und Text). - Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006. – 389 S.
42. Johnston William M. Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. - Wien: Böhlau, 2006. – 506 S.
43. Kinsley D. Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition. – Delhi: Motilal Banarsidass. – 289 pp.
44. Knápek P. Zur Kunstauffassung und Künstlerproblematik im Werk von Hugo von Hofmannsthal und Henrik Ibsen. – Brno: Mazaryk University, 2010. – 233 S.
45. Le Rider J. Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein. – Wien: Böhlau, 2000. – 375 S.
46. Mai M. Bilderspiegel - Spiegelbilder : Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts. – Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2000. – 228 S.
47. Mayer M. Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. – 428 S.
48. Metzler J. Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. – Berlin: J. B. Metzler Verlag. – 904 S.
49. Müller D. Vom Malen erzählen. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2009. – 432 S.
50. Müller K. „Mir mahnendes gedenken andern Lebens bleibt…“. Notizen zu Hugo von Hofmannsthals Idylle // Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 405 S.
51. Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft. – Ditzingen: Reclam, 2000. –326 S.
52. Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. – Berlin: Insel, 2000. – 219 S.
53. Pfotenhauer H. Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900 // Poetik der Evidenz. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. – S. 1-18.
54. Pfotenhauer, H. Erosion des klassischen Italien-Bildes : Hofmannsthals "Sommerreise" // Sprachbilder: Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. – S. 207-226.
55. Renner U. Das Erlebnis des Sehens. Zu H.s produktiver Rezeption bildender Kunst // H.v.H. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991. – S. 285-305.
56. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder: Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. – Freiburg: Rombach, 2000. – 608 S.
57. Scharnowski S. Kulturkritik, Psychopathologie und ästhetische Produktion in Hugo von Hofmannsthals „Briefen des Zurückgekehrten“ // Phänomene der Derealisierung. – Wien: Stephan Porombka, 1999. – S. 47-63.
58. Scheffer K. Schwebende, webende Bilder: strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften. – Marburg: Tectum Verlag, 2007. – 383 S.
59. Schmitz-Emans M. Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert. – Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1999. – 364 S.
60. Schneider S. Das Leuchten der Bilder in der Sprache: Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz // Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. – Freiburg: Rombach, 2003. – Band XI. – S. 209-248.
61. Schneider S. „Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig“. Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal // Poetik der Evidenz. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. – S. 77-102.
62. Schneider S. Verheißung der Bilder: das andere Medium in der Literatur um 1900. – Tübingen: Niemeyer, 2006. – 411 S.
63. Schneider S. Zu den Briefen des Zurückgekehrten. // Hugo von Hofmannsthal. Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. – S. 329-333.
64. Simon R. Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. – Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010. – 463 S.
65. Vogel J. Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal // Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. – Freiburg: Rombach, 1993. – Band I. – S. 165-183.
66. Vordtriede W. Das schöpferische Auge: zu Hofmannsthals Beschreibung eines Bildes von Giorgione // Monatshefte 48. – Madison: University of Wisconsin, 1956. – S. 161-168.
67. Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. - Berlin, 1917. – 104 S.
68. Wassermann J. Mein Freund Hugo von Hofmannsthal. – Hamburg: Severus, 2014. – 64 S.
69. Weinhold U. Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur. – Frankfurt a. M.: Peter Lang International Academic Publishers, 1977. – 331 S.
70. Weisstein U. Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. – 360 S.
71. Wunberg G. Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur. – Stuttgart: Kohlhammer, 1965. – 181 S.
72. Zanetti S. Lyrisch aus der Kulisse der Historie: Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals „Der Tod des Tizian“ // Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne, 2012. – Band XX. – S. 219-238.

# Приложение



**Изображение 1.** Журнал «Остров», иллюстрации Генриха Фогелера к новелле Гофмансталя «Император и ведьма», 1900 г.



**Изображение 2**. Автопортрет Пабло Пикассо «Я Пикассо» (Yo Picasso, 1901) из личной коллекции Гофмансталя



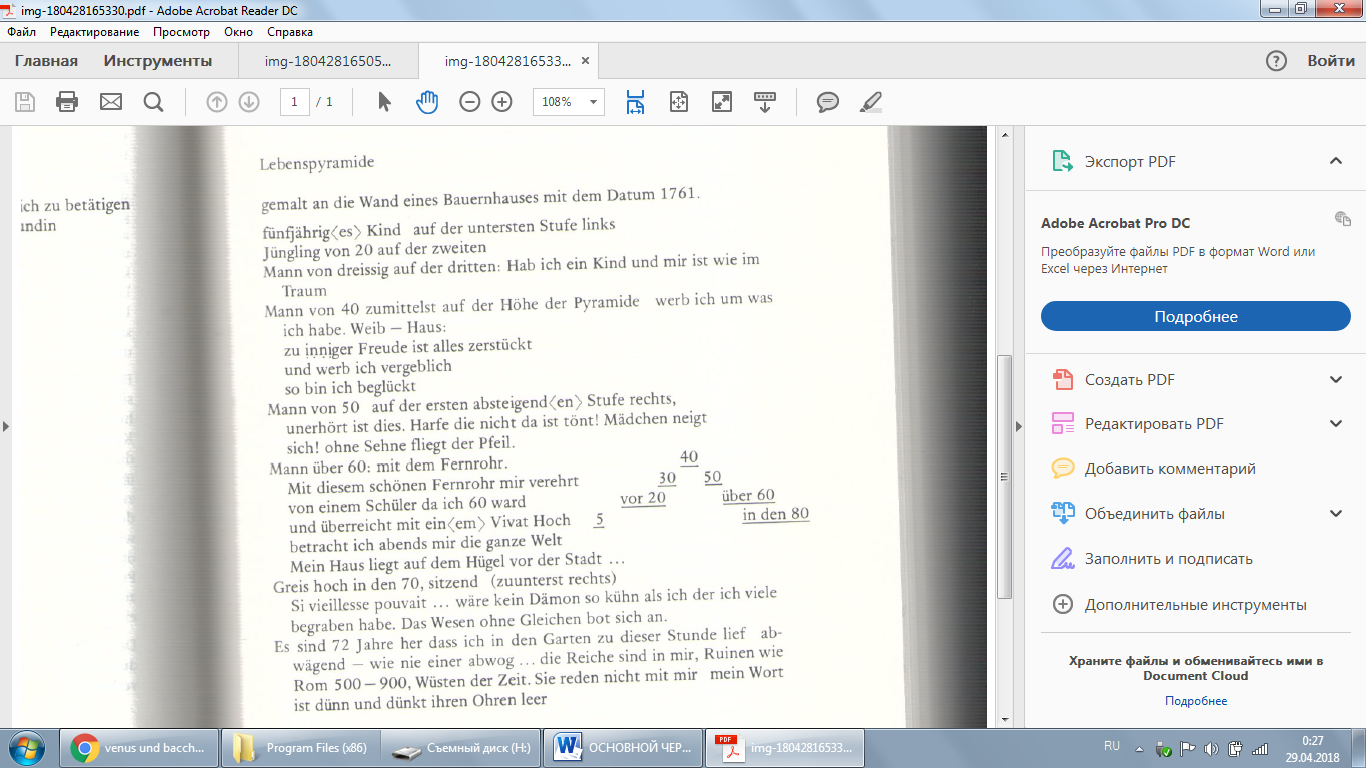
**Изображение 3.** «Остров мертвых» (Die Toteninsel, 1886) Арнольда Бёклина



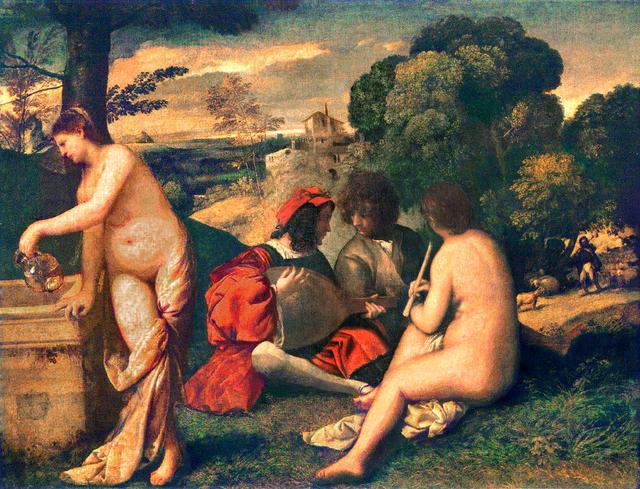
**Изображение 4.** Полотно Арнольда Бёклина «Кентавр в деревенской кузнице» (Kentaur in der Dorfschmiede, 1888)



**Изображение 5.** «Пьета» (Pietà, 1576). Последняя картина Тициана.



**Изображение 6.** Частично визуальное незавершенное стихотворение Гофмансталя «Пирамида жизни» (Lebenspyramide, 1912).



**Изображение 7**. Джорджоне «Сельский концерт» (Concerto campestre, 1509-1510)



**Изображение 8.** Тициан, «Любовь небесная и Любовь земная» (Amor sacro e Amor profano, ок. 1514).

1. Лессинг Г. Э.. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранное. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 379. [↑](#footnote-ref-1)
2. Гофмансталь Г. фон. Готхольд Эфраим Лессинг // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – М.: Искусство, 1995. – С. 707. [↑](#footnote-ref-2)
3. Kindlers Literatur Lexikon, 3. Auflage, 2009. – Bd. 11. – S. 490. [↑](#footnote-ref-3)
4. Гофмансталь Г. фон. «Бабье лето» Штифтера // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 694. [↑](#footnote-ref-4)
5. Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. - М.: МПГУ, 2003. – С. 226. [↑](#footnote-ref-5)
6. Hofmannsthal H. von. Aufzeichnungen // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2013 – Bd. XXXVIII. – S. 280. [↑](#footnote-ref-6)
7. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder: Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. – Freiburg: Rombach, 2000. – S. 508. [↑](#footnote-ref-7)
8. Schneider S. Verheißung der Bilder: das andere Medium in der Literatur um 1900. – Tübingen: Niemeyer, 2006. – S. 211. [↑](#footnote-ref-8)
9. Bernd L. Metzler Autoren Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2004. - S. 380. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ebd. – S. 381. [↑](#footnote-ref-10)
11. Гофмансталь Г. фон. Из дневниковых записей // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 715. [↑](#footnote-ref-11)
12. Brakenburg J. Karl Kraus Frühe Schriften 1892-1900. – München: Kösel, 1979. – Bd. 1. – S. 269. [↑](#footnote-ref-12)
13. Die Fackel. Heft 1. April 1899. – S. 15. [↑](#footnote-ref-13)
14. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков: Политика и душа. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. – С. 42-49. [↑](#footnote-ref-14)
15. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автомонография. Этюды о художниках. – М.: Республика, 2001. – С. 461. [↑](#footnote-ref-15)
16. Renner U. Hugo von Hofmannsthal und Julius Meier-Graefe: Briefwechsel. – Freiburg: Rombach, 1996. – S.52. [↑](#footnote-ref-16)
17. См.: Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in 10 Bdn. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1979. – Bd. I. Reden und Aufsätze. – 688 S. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ebd. – S. 20-26. [↑](#footnote-ref-18)
19. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder. – S. 41. [↑](#footnote-ref-19)
20. Цит. по: Renner U. Kunst und Kunstwerke // Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. – S.121. [↑](#footnote-ref-20)
21. Hofmannsthal H. von . Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. – Frankfurt a. M.: Mary E. Gilbert, 1966. – S. 36. [↑](#footnote-ref-21)
22. Hofmannsthal H. von. Die Malerei in Wien // Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in 10 Bdn. – Bd. I. Reden und Aufsätze. – S. 525-528. [↑](#footnote-ref-22)
23. Renner U. Essays zur bildenden Kunst // Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – S. 357-358. [↑](#footnote-ref-23)
24. Hofmannsthal H. von. Die Malerei in Wien. – S. 527. [↑](#footnote-ref-24)
25. Hofmannsthal H. von. Das Märchen der 672. Nacht // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975. – Bd. XXVIII. Erzählungen. – S. 18. [↑](#footnote-ref-25)
26. Гофмансталь Г. фон. Габриэль Д’Аннунцио // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 488. [↑](#footnote-ref-26)
27. Renner U. Kunst und Kunstwerke // Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2016 – S.123. [↑](#footnote-ref-27)
28. Словарь иностранных слов русского языка. . – [Электронный ресурс]. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/16737/%D0%98%D0%94%D0%98%D0%9B%D0%9B%D0%98%D0%AF> [↑](#footnote-ref-28)
29. Christos G. Griechische Vasenmalerei. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gottwein.de/Hell2000/vas01.php> [↑](#footnote-ref-29)
30. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder. – S. 468. [↑](#footnote-ref-30)
31. Schneider S. Verheißung der Bilder. – S. 160-167. [↑](#footnote-ref-31)
32. Данное состояние искусства, в рамки которого можно заключить и «Смерть Тициана», характеризуется абстрагированностью от жизни и зацикленностью на самом искусстве как таковом. Интересно высказывание Кандинского относительно этого явления: *«Голодные души уходят голодными. Толпа бродит по залам и находит, что полотна "милы" и "великолепны". Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал. Это состояние, искусства называется I'art pour l'art.»* Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – С. 10. [↑](#footnote-ref-32)
33. Запись в дневнике, датированная 21 декабря 1890 года: «Бодлер Верлен Малларме По Суинберн. Наши классики были всего лишь скульпторами стиля, но еще не живописцами и не музыкантами». Гофмансталь, Г. фон. Избранное. – С. 791. [↑](#footnote-ref-33)
34. May M. Der Tod des Tizian // Hauptwerke der österreichischen Literatur. – München: Kindler, 1997. – S. 232. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ebd. – S. 233. [↑](#footnote-ref-35)
36. Vogel J. Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal // Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. – 1993. – Band I. – S. 165-183. [↑](#footnote-ref-36)
37. Renner U. Zauberschrift der Bilder. S. 162-165. [↑](#footnote-ref-37)
38. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian. // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. –1982. – Bd. III. Dramen. – S. 223. [↑](#footnote-ref-38)
39. Цит. по: Венгерова Э. Комментарий к драме «Смерть Тициана» // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 792. [↑](#footnote-ref-39)
40. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian. – S. 229. [↑](#footnote-ref-40)
41. Schneider S. Verheißung der Bilder. – S. 184-187. [↑](#footnote-ref-41)
42. Zanetti S. Lyrisch aus der Kulisse der Historie: Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals „Der Tod des Tizian“// Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne. – 2012. – Band XX. – S. 219-238. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ebd. [↑](#footnote-ref-43)
44. Гофмансталь Г. фон. Смерть Тициана // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 54. [↑](#footnote-ref-44)
45. Цит. по: Schneider S. Verheißung der Bilder. – S. 183-186. [↑](#footnote-ref-45)
46. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков. – С. 44-45. [↑](#footnote-ref-46)
47. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian. – S. 233. [↑](#footnote-ref-47)
48. Knápek P. Zur Kunstauffassung und Künstlerproblematik im Werk von Hugo von Hofmannsthal und Henrik Ibsen. – Brno: Mazaryk University, 2010. – S. 8-11. [↑](#footnote-ref-48)
49. Гофмансталь Г. фон. Поэзия и жизнь // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 504. [↑](#footnote-ref-49)
50. Цветков, Ю. Л. Литература венского модерна. – С. 126. [↑](#footnote-ref-50)
51. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian. – S. 240. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ebd. [↑](#footnote-ref-52)
53. Ebd. – S. 241. [↑](#footnote-ref-53)
54. Ebd. [↑](#footnote-ref-54)
55. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder. – S. 173. [↑](#footnote-ref-55)
56. Schneider S. Verheißung der Bilder. – S. 190. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ebd. – S. 190-191. [↑](#footnote-ref-57)
58. Цит. по: Венгерова Э. Комментарий к драме «Смерть Тициана» // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 793. [↑](#footnote-ref-58)
59. Renner U. Zauberschrift der Bilder. – S. 223. [↑](#footnote-ref-59)
60. Hofmannsthal H. von. Der Tod des Tizian. – S. 228. [↑](#footnote-ref-60)
61. . Венгерова Э. Комментарий к драме «Смерть Тициана» // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 791. [↑](#footnote-ref-61)
62. Esslinger E. Die Farben der Prosa. – Freiburg: Rombach, 2016. – S. 26-27. [↑](#footnote-ref-62)
63. Le Rider J. Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein. – Wien: Böhlau, 2000. – S.30. [↑](#footnote-ref-63)
64. Цит. по: Esslinger E. Die Farben der Prosa. – S. 28. [↑](#footnote-ref-64)
65. Цит. по: Esslinger E. Die Farben der Prosa. – S. 25-27. [↑](#footnote-ref-65)
66. Ebd. [↑](#footnote-ref-66)
67. Renner U. Zauberschrift der Bilder. – S. 439-442. [↑](#footnote-ref-67)
68. Цит. по: Schneider S. „Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig“. Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal // Poetik der Evidenz. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. – S. 77. [↑](#footnote-ref-68)
69. Hofmannsthal H. von. Die Briefe des Zurückgekehrten // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. –1991. – Bd. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe – S. 167. [↑](#footnote-ref-69)
70. Schneider S. „Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig“. – S. 80. [↑](#footnote-ref-70)
71. Hofmannsthal H. von. Die Briefe des Zurückgekehrten. – S. 158 [↑](#footnote-ref-71)
72. Ebd. – S. 156. [↑](#footnote-ref-72)
73. Sprengel P. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. – München: Beck, 2004. – S. 246. [↑](#footnote-ref-73)
74. Hofmannsthal H. von. Die Briefe des Zurückgekehrten. – S. 155. [↑](#footnote-ref-74)
75. Scharnowski S. Kulturkritik, Psychopathologie und ästhetische Produktion in Hugo von Hofmannsthals „Briefen des Zurückgekehrten“ // Phänomene der Derealisierung. – Wien: Stephan Porombka, 1999. – S. 47-63. [↑](#footnote-ref-75)
76. Esslinger E. Die Farben der Prosa. – S. 156. [↑](#footnote-ref-76)
77. Цит. по: Дмитриева Н. А. Ван Гог и литература // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 268-287. [↑](#footnote-ref-77)
78. Hofmannsthal H. von. Die Briefe des Zurückgekehrten. – S. 158. [↑](#footnote-ref-78)
79. Ebd. [↑](#footnote-ref-79)
80. Le Rider J. Farben und Wörter. – S. 198. [↑](#footnote-ref-80)
81. Ebd. – S. 200. [↑](#footnote-ref-81)
82. Гофмансталь Г. фон. Пути и встречи // Гофмансталь Г. фон. Избранное. – С. 606. [↑](#footnote-ref-82)
83. Там же. – С. 607. [↑](#footnote-ref-83)
84. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато- восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С.259. [↑](#footnote-ref-84)
85. Metzler J. Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen, 2007. – S.184. [↑](#footnote-ref-85)
86. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). – С..260. [↑](#footnote-ref-86)
87. Григорьева-Мельникова Е. Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания. // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013 – С. 113. [↑](#footnote-ref-87)
88. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты…» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-58. [↑](#footnote-ref-88)
89. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 44-52. [↑](#footnote-ref-89)
90. “Hofmannsthal H. von. Lebenspyramide // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – 1988. - Bd. II. Gedichte. – S. 181. [↑](#footnote-ref-90)
91. Примечательно, что Дюрер проиллюстрировал поэму Себастиана Бранта «Корабль дураков» (1496) четырьмя гравюрами, продемонстрировав тем самым очередной пример взаимодействия живописи и литературы [↑](#footnote-ref-91)
92. Hofmannsthal H. von. Briefe des Zurückgekehrten. – S. 171. [↑](#footnote-ref-92)
93. Schneider S. Zu den Briefen des Zurückgekehrten. // Hofmannsthal Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. – S. 330-331. [↑](#footnote-ref-93)
94. Елисеева А. В. Творчество Гуго фон Гофмансталя. Ранний период: автореф. дис. ... канд. филол. наук / СПбГУ. – СПб., 2007. – С. 14. [↑](#footnote-ref-94)
95. Hofmannsthal H. von. Briefe des Zurückgekehrten. – S. 173. [↑](#footnote-ref-95)
96. „Сцена в бёклиновском стиле. Открытая деревенская кузница. За ней дом, на заднем плане река. Кузнец за работой, его жена прислонилась к двери, ведущей от кузницы в дом. На полу маленький белокурый ребенок играет с ручным крабом. В нише расположены шланг для вина, несколько свежих плодов инжира и кожура дыни.“ . – Hofmannsthal H. von. Idylle // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – 1982. – Band III. Dramen – S. 55. [↑](#footnote-ref-96)
97. Renner U. Die Zauberschrift der Bilder. – S. 122-128. [↑](#footnote-ref-97)
98. Hofmannsthal H. von. Zur Physiologie der modernen Liebe // Hofmannsthal H von. Gesammelte Werke in 10 Bdn. – Bd. 1. Reden und Aufsätze. – S. 93-98. [↑](#footnote-ref-98)
99. Vordtriede W. Das schöpferische Auge: zu Hofmannsthals Beschreibung eines Bildes von Giorgione // Monatshefte 48. – Madison: University of Wisconsin, 1956. – S. 161-168. [↑](#footnote-ref-99)
100. Hofmannsthal H. von. Sommerreise // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – 2009. - Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze. – S. 29-34. [↑](#footnote-ref-100)
101. Ebd. [↑](#footnote-ref-101)
102. Ebd. [↑](#footnote-ref-102)
103. Renner U. Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst // Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991. – S. 296-298. [↑](#footnote-ref-103)
104. Костантини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 30-31. [↑](#footnote-ref-104)
105. Hofmannsthal H. von. Das Märchen der 672. Nacht. – S. 20. [↑](#footnote-ref-105)
106. Kinsley D. Hindu Goddesses: Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition. – Delhi: Motilal Banarsidass. – P. 130-131. [↑](#footnote-ref-106)
107. Бодлер Ш. Цветы зла. – М.: Азбука, 2016. – С. 190. [↑](#footnote-ref-107)
108. Hofmannsthal H. von. Bild spricht // Hofmannsthal H. von. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1988. - Bd. II. Gedichte. – S. 94-95. [↑](#footnote-ref-108)
109. Ebd. [↑](#footnote-ref-109)
110. Ebd. [↑](#footnote-ref-110)
111. Цит. по: Pfotenhauer H. von Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900 // Poetik der Evidenz. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005. – S. 5-7. [↑](#footnote-ref-111)
112. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 37-40. [↑](#footnote-ref-112)