

*М. К. Меньщикова,*

**ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА «ДРАМЫ О ХУДОЖНИКЕ»  
(«KÜNSTLERDRAMA») В ПЬЕСАХ И. Л. ДЕЙНГАРДШТЕЙНА  
(J. L. DEINHARDSTEIN) «БОККАЧЧО» И «САЛЬВАТОР РОЗА»**

Иоганн Людвиг Дейнгардштейн (*Johann Ludwig Ferdinand von Deinhardstein, 1794 – 1859*) – австрийский драматург, театральный деятель, преподаватель. Первые его произведения появились в 1811 году, и он быстро стал заметной фигурой венской литературной и театральной жизни. С конца 20-х гг. XIX века Дейнгардштейн заведовал кафедрой эстетики в Венском университете и был редактором «Венского литературного ежегодника» (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*), а в 30-х годах Дейнгардштейн становится заместителем директора и основным драматургом Hofburgtheater, заменив на этом посту Йозефа Шрайфогеля.

К жанру «драмы о художнике» (Künstlerdrama) писатели XIX века обращались достаточно часто, выбирая в качестве прототипа разнообразные исторические фигуры. Так и И. Л. Дейнгардштейн издал в 1845 году в сборнике «Künstlerdramen» пьесы, посвященные разным деятелям искусства [1]: «Бокаччо» (*Boccaccio, 1816*), «Ганс Сакс» (премьера в 1827 году, впервые напечатана в Вене в 1829 году) о немецком поэте Гансе Заксе, пьеса неоднократно переводилась и стала основой либретто одноименной оперы Густава Альберта Лорцинга – и одним из возможных источников для «Нюрнбергских мейстерзингеров» Рихарда Вагнера. В сборник входят также такие пьесы, как «Сальватор Роза» (*Salvator Rosa, первая публикация под названием «Das Bild der Danae», 1822*), «Гаррик в Бристоле» (*Garrick in Bristol, 1832*), которая посвящена английскому актеру Дэвиду Гаррику, директору театра Друри-Лейн, «Пиго Лебрен» (*Pigault Lebrun, 1845*) – французскому драматургу эпохи Великой французской революции, «Князь и поэт» (*Fürst und Dichter, 1847*) – жизни Гёте при Веймарском дворе.

Среди исторических прототипов данного сборника преимущественно представлены поэты и писатели, даже художник Сальватор Роза был также и писателем. Именно такой выбор, определен общим призванием автора и героев пьес, подчеркивающим мотив единения, характерный для «драмы о художнике». Эту мысль в свое время прекрасно выразил И.В. Гёте: *«Передо мной была жизнь Тассо, передо мной была моя собственная жизнь, и когда я слил вместе жизни этих двух столь*

*удивительных людей, со всеми их особенностями, во мне возник образ Тассо, которому я, в качестве прозаического контраста, противопоставил Антонио, причем и для этого последнего у меня не было недостатка в образцах. Прочие придворные, житейские и любовные отношения можно было взять как в Веймаре, так и в Ферраре, и я могу с полным правом сказать о моем произведении: это кость от кости моей, плоть от плоти моей» (6 мая 1827 г.) [2, с. 475].*

Остановимся в данной статье на двух ранних произведениях Дейнгардштейна – пьесах «Боккаччо» и «Сальватор Роза».

Романтическая «драма о художнике» нередко строится на приеме мифологизации исторического прототипа, акцентируя призвание поэта и сакральности его миссии, поэтому часто изображается противопоставление поэта как «мессии» и поэта как «человека». Так в пьесе «Боккаччо», в разговоре между Фьямметтой и ее наперсницей Изабеллой происходит диалог, в котором Изабелла настаивает, что Фьямметта влюбилась лишь в сакральный образ поэта. Однако Фьямметта опровергает эту мысль, утверждая, что не знала в момент первой встречи, кем является Боккаччо и его произведения были ей неизвестны.

Еще одна важная особенность «драмы о художнике» – акцентирование, ключевой точки в биографии художника. Так, для Боккаччо в пьесе Дейнгардштейна такой точкой становится объяснение с Фьямметтой. Кроме того, в начале «драмы о художнике» творческая личность обычно изображается после завершения какого-то крупного произведения или на пороге нового свершения. В рассматриваемой пьесе Боккаччо уже известный поэт, но его основные произведения еще не написаны. Автор указывает, что время действия – середина XIV века, а сам герой упоминает, что ему чуть больше тридцати лет. Таким образом, можно отметить, что впереди у Боккаччо еще весь флорентийский период, создание «Фьямметты», «Декамерона», сонетов и др.

Важнейшей составляющей «Künstlerdrama» является соотношение в ней таких категорий, как искусство и мир, находящее выражение в четырех составляющих: политической (например, художник и власть); социально-бытовой (художник и общество, художник и материальное благосостояние, деньги), любовной (любовь как источник творчества); эстетической (например, мир как объект искусства).

Дейнгардштейн в своих пьесах предпочитает затрагивать два последних пункта. Причем органично их сочетая: в пьесе «Боккаччо» – центральная линия любовная – история Боккаччо и Фьямметты, которая

является частью имплицитной эстетической коллизии.

Выделяя принципиальные жанровые особенности пьесы Дейнгардштейна «Боккаччо», можно увидеть в ней сочетание элементов полемико-эстетической (или дискуссионной) модели и экфрастической.

Элементы экфрастической модели весьма распространены (хотя в чистом виде она встречается редко), особенно если понимать границы «экфрасиса» более широко, как это происходит в современной гуманитаристике [см., например: 3–5].

Практически в каждом произведении, отнесенном к жанру «драмы о художнике», можно встретить ряд экфрастических отсылок, в контексте рассмотрения данной модели, на наш взгляд, можно использовать обозначение «экфрасис» в переносном значении, подразумевая здесь упоминание, описание, цитирование, восприятие читателем / зрителем / слушателем любого произведения искусства.

В подобной полемико-эстетической (дискуссионной) модели демонстрируется две конфликтующие точки зрения на различные вопросы, связанные с размышлениями о задачах искусства, его этических и эстетических ценностях. Возможно имплицитное обозначение в тексте персонажей, воплощающих определенную точку зрения, или полемика с внетекстовыми оппонентами. Дискуссионная модель предполагает своеобразное дублирование эстетической полемики: внутренняя полемика связана с персонажами пьесы, внешняя – с эстетическими установками самого автора.

Итак, в пьесе «Боккаччо», с одной стороны, перед нами вполне традиционно развивающийся любовный конфликт в «драме о художнике»: поэт обретает свою Музу, и любовь становится источником вдохновения и одновременно страдания для героя, т.к. он узнает, что его возлюбленная замужем, впрочем, ситуация разрешается благополучно. Однако, с другой стороны, вся пьеса – это развертывание И.-Л. Дейнгардштейном идеи о том, кем на самом деле была литературная возлюбленная Боккаччо Фьямметта, которой был посвящен ряд его произведений, в том числе одноименная повесть, некоторые сонеты. Образ Фьямметты присутствует и в «Декамероне».

В XIX веке популярной становится версия, что Фьямметта – это реальный человек, а не только литературный образ, который создается как следование традиции Данте и Петрарки, и за именем Фьямметты скрывалась Мария д'Аквино. Этой версии следует Дейнгардштейн, т.е. перед нами в художественной форме предстает филологическое размышление об истоках образа Фьямметты в творчестве Боккаччо.

Дейнгардштейн наполняет текст всевозможными отсылками к биографии Боккаччо, текстам и даже отчасти структуре его произведений. Действие пьесы отнесено в Чертальдо (по одной из версий – родной город Боккаччо), в пьесе это город его юности, где у него появился лучший друг Франческо Контарелли, и где он обретает счастье с Фьямметтой. Описывается и то, как поэт представлял первые встречи с Фьямметтой. Видение Фьямметты, которое упоминает реальный Боккаччо в своих произведениях, соединяется в пьесе с также предполагаемой встречей в церкви: «...я был в церкви св. Лоренцо, <...>, вдруг свет мелькнул перед моими глазами. Я взглянул вверх и увидел девушку, стоящую на коленях в белом платье с поднятыми в горячей молитве руками. Сами ангелы как будто с тоской смотрели на нее, а я видел только ее. Я чувствовал себя слепорожденным, чьи глаза внезапно смогли увидеть мир со всеми его красками. Пение хора стало для меня звуками небес, образы святых словно склонились ко мне, как будто небесная жизнь уже была вокруг меня. Я никогда раньше не видел ее, но теперь почувствовал, что знаю ее очень давно, искал ее и, наконец, нашел» (здесь и далее прозаический перевод пьес Дейнгардштейна наш, дается с сокращениями – М.М.) / «...so stand ich einst in der Lorenzo Kirche, | Auf einmal schlug's ein Blitz mir vor dem Aug, | Ich sah empor und sah ein Mädchen knien | In weißem Kleid die reine Marmorhand | In brünstigem Gebet emporgehoben. | Die Engel selber schienen sehnsuchtsvoll... | Dem Blindgeboren dessen Auge sich, | Die bunte Welt mit allen Farben zeigt. | Der Chorgesang ward mir zum Himmelsklang, | Die Heilgenbilder neigten sich herab, | Ein höhres Leben schien mich zu umgeben. | Ich hatte früher zwar sie niegesehn, | Doch fühlt ich nun, daß ich sie lang gekannt | Und sie gesucht und endlich sie gefunden...» (здесь и далее сохранена орфография оригинала 1845 г.) [1, В.1, S. 162].

Создавая трагический потенциал пьесы, Дейнгардштейн делает мужем Фьямметты лучшего друга юности Боккаччо Франческо Контарелли. Боккаччо выстраивает в пьесе полные особого поэтического благородства словесные дуэли-диалоги со своим другом, но сам не может признаться в чувствах Фьямметте, теряет речь, за него признается Контарелли, не зная, кто такая на самом деле Фьямметта. Таким образом, драматург обращается к одному из древнейших мотивов – незнания, неузнавания.

Ряд монологов Фьямметты в пьесе «Боккаччо» напоминают жалобы героини одноименной повести Боккаччо, общим становится и образ солнца, за которым наблюдают и героиня драмы Дейнгардштейна, и

литературная Фьямметта Боккаччо, связывая его движение с собственными чувствами и ожиданиями.

Также в начале пьесы в разговоре с Франческо Контарелли Боккаччо упоминает свою возлюбленную и дает ее поэтическое описание, которое является суммированием элементов образа Фьямметты в IV дне «Декамерона» и 47 сонете – «ланиты розы», «кудри злато» и т.д.

И.-Л. Дейнгардштейна так описывает Фьямметту: *«В ясном небе я вижу ее глаза, / В каждой лилии – цвет ее ланит, / Роза отдала пурпур ее губам, / Ее зубы чистейший перламутр ...»* / *«Der klare Himmel zeigte mir ihr Auge, | In jeder Lilie blühten ihre Wangen, | Der Lippe Purpur gab die Rose kund, | Und ihrer Zähne reinen Perlenglanz...»* [1, В. 1, S. 163].

Таким образом, данная пьеса И.-Л. Дейнгардштейна может быть рассмотрена не только как художественное произведение, но своеобразная форма филологического и эстетического размышления драматурга.

Вторым характерным примером «драмы о художнике» и примером чистой «экфрасической» модели является пьеса Дейнгардштейна «Сальватор Роза».

Первая публикация данного произведения была осуществлена под заголовком – «Das Bild der Danae» («Даная» / «Картина «Даная»») и явно указывала на то, что произведение строится на развертывании экфрасиса на разных уровнях художественного целого. С одной стороны, это сюжетный уровень: Бернардо Равенна, хирург, просит художника Сальватора Розу оценить картину, которую он недавно написал. Сальватор Роза относится весьма скептически к тому, что молодой врач решил, что может стать художником без должной подготовки и таланта. Первое упоминание картины Равенны, без названия и описания, просто своеобразная констатация факта, позволяет выстроить первый диалог, в котором художник и хирург размышляют об искусстве, таланте, гениальности.

Сальватор Роза утверждает, что человек, профессионал в своей области, не может из дилетанта превратиться в гениального художника. Однако признает он и то, что невозможно и ему стать таким прекрасным хирургом, как Бернардо Равенна. Между героями происходит комический диалог, когда Сальватор Роза предполагает ситуацию, в которой он пришел бы к Равенне, выразив желание стать хирургом, но при этом, ничего не зная о медицине. И оба приходят к мнению, что самым верным был бы совет, оставить в стороне скальпель и вернуться к своим кистям. Тем не менее, художник соглашается взглянуть на картину

молодого врача в знак благодарности за вылеченную им руку.

Таким образом, в самом начале пьесы картина определяет не только завязку действия, но и становится причиной эстетической и профессиональной дискуссии.

Картина, которую приносит Бернардо Равьенна, не является реально существующей, однако само упоминание изображенного мифологического сюжета, создает определенный ассоциативный ряд, – это «Даная» Яна Госсарта (Мабюза), с которого начинается собственно живописная традиция изображения Данаи и золотого дождя, полотна Антонио да Корреджо, Тициана, Рембрандта, Джованни Баттисты Тьеполо – те, что были созданы до момента написания пьесы.

Прекрасная Лаура, которая стала прообразом Данаи на картине Бернардо Равьенны, как и мифологическая Даная, заперта в доме, правда, опекуном Андреа дель Кальмари, который весьма опасается того, что подопечная найдет себе жениха, поскольку сам мечтает на ней жениться. И Бернардо Равьенне приходится маскироваться и подкупать слуг, чтобы прийти на свидание к Лауре.

Еще один необычный поворот сюжета связан с восприятием картины Сальватором Розой: он поражен красотой картины и сразу признает, что ни одна из его новых работ не сравнится с этим полотном. Таким образом, знаменитый профессиональный художник признает победу над собой художника-дилетанта. На первый взгляд, достаточно необычный подход драматурга, опровергающий всё то, что было высказано Сальватором Розой в начале, если не учитывать один значимый момент, который понимает и знаменитый художник. Источник картины – чувство любви, граничащее с отчаяньем, т. к. молодой хирург имеет мало шансов на получение согласия опекуна на брак с Лаурой. Есть в пьесе и описание картины, вернее, впечатления, которое производит на Сальватора Розу изображенная незнакомая девушка: так через восприятие картины появляется в драме портрет героини, которой на сцене еще не было.

Картина становится материальным воплощением любви Бернардо Равьенны, который так и не станет художником, а его шедевр, вероятнее всего, останется единственным, но зато он обретет земную любовь и счастье с Лаурой. Вновь противовесом такому земному счастью окажутся слова истинного художника Сальватора Розы о том, что для него искусство дороже любви.

Таким образом, рассмотренные ранние пьесы И.-Л. Дейнгардштейна «Боккаччо» и «Сальватор Роза» написаны в русле традиций

романтической «драмы о художнике», однако в них уже намечаются пути трансформации канонических мотивов, образов и приемов. Многолетняя работа драматурга с жанром «драмы о художнике» наметила в его творчестве специфические признаки различных жанровых моделей, центральными из которых стали «экфрастическая» и «дискуссионная».

#### Список использованных источников

1. Deinhardstein, J. L. Künstlerdramen / J. L. Deinhardstein. – In 2 Bd. – Leipzig, 1845. – В. 1. – 271 S., В. 2. – 258 S.
2. Эккерман, И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / И. Эккерман. – М.: Худ. литература, 1981. – 687 с.
3. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
4. Аникеева, Е. С. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса / Е. С. Аникеева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 23. – С. 12–22.
5. Тимашков, А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков / А. Ю. Тимашков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб, 2012. – 23 с.

#### *М. С. Рогачевская*

### **«ИСТОРИЯ ИЗ БОККАЧЧО» НА КАРТИНЕ Д. Г. ЛОУРЕНСА**

Художественная литература выступает уникальным видом искусства, которое опирается на вербальный образ, способствующий формированию ментального виртуального изображения. Изобразительное искусство в принципе отличается от искусства слова: оно апеллирует к совершенно иному материальному носителю образа: холст, краска, цветовой спектр. Во все времена полотна художников и произведения литературы дополняли друг друга в создании художественной картины мира, основанной на ведущем модусе общественного сознания, формирующем то или иное направление – романтизм, реализм, модернизм. Вербальное и визуальное очевидно противоположны по сенсорике восприятия. Фраза «картина может стимулировать тысячу слов» удачно резюмирует роль визуального. По крайней мере, дебаты об отношениях между языком, литературой и изобразительным искусством никогда не прекращались. Плутарх (ок. 45–50 – 119–125), ссылаясь, по-видимому, на греческого лирика, известного