

МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА МЕНЬЩИКОВА

кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского (Нижегород, Российская Федерация)
menshikova4@yandex.ru

«KÜNSTLERDRAMA» В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 30–70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Рассматриваются специфические жанровые составляющие «драмы о художнике» (*Künstlerdrama*) на материале произведений немецкой литературы XIX века. Указывается, что особенности конфликта, сюжета и образов формируются в непосредственной зависимости от исторических и политических событий рассматриваемого периода. Подчеркивается взаимосвязь жанра «*Künstlerdrama*» с исторической драмой в аспекте реконструкции «частного» исторического события, то есть фрагмента жизни реального исторического лица. Автор статьи обращается к произведениям таких немецких и австрийских авторов 30–70-х годов XIX века, как Г. Бюхнер, Т. Д. Граббе, Ф. Геббель, К. Гуцков, Р. Вагнер, Г. Лаубе, Ф. Грильпарцер, К. Иммерман, Ф. Хальм, К. фон Хольтей. Делаются выводы о том, что, во-первых, немецкоязычная «*Künstlerdrama*» 30–70-х годов XIX века на разных уровнях художественного целого отражает политические, идеологические и эстетические аспекты; во-вторых, выбор исторического прототипа не ограничен определенной эпохой, что подчеркивает универсальность образа гения, однако следует отметить усиление интереса к образам собственно немецких новаторов в области литературы и театра. В-третьих, в качестве «*punctum saliens*» драмы выбирается ключевой момент в процессе становления художника или катастрофа в его жизни (например, для Петрарки К. Иммермана – это встреча с Лаурой, для Шиллера Г. Лаубе – бегство из Штутгарта и постановка «Разбойников»). В-четвертых, соотношение категорий «искусство» и «мир» выражается в трех аспектах: политическом (художник и власть), социально-бытовом (художник и общество, художник и быт) и любовном. Наконец, «*Künstlerdrama*» всегда имеет эстетическую составляющую, включающую авторскую концепцию творчества или литературную полемику.

Ключевые слова: жанр, немецкая литература XIX века, «драма о художнике» (*Künstlerdrama*)

Тема поэта и поэзии появляется в мировой литературе очень рано, фактически с выходом первых литературных произведений. Здесь можно вспомнить и древнеегипетский текст «Прославление писцов» (ок. 2 тыс. до н. э.), стихотворения Феогнида, Горация, Катулла и др. и, конечно, первую «литературную полемику» в истории европейской литературы – «Лягушек» Аристофана. Однако в качестве самостоятельных жанров «драма о художнике» («*Künstlerdrama*») и «роман о художнике» («*Künstlerroman*») формируются достаточно поздно, только в конце XVIII века. До сих пор учеными ведется полемика о том, что же все-таки первично – «*Künstlerroman*» или «*Künstlerdrama*».

Расцвет интереса к «роману о художнике» приходится на романтическую эпоху (преимущественно ранний романтизм) (В. Вакенродер, Л. Тик, Новалис), которая во многом выработает определенную жанровую модель, претерпевающую затем различные модификации, в том числе в контексте национальных литератур.

Несмотря на то что востребованность «*Künstlerdrama*» уступает востребованности жанра «романа о художнике» и его различным модификациям, особенно в XX и начале XXI века [1], [2],

в немецкой литературе и истории литературы она тем не менее занимает достаточно важное место, о чем свидетельствует ряд научных исследований последнего времени [3], [5], [6], [8], [9], [10]. Усиление интереса к «*Künstlerdrama*» в немецкоязычной литературе приходится на период после 20-х – начала 30-х годов XIX века. Это во многом связано как с историческими, так и эстетическими переменами в немецкой действительности. Немецкая драматургия 30–70-х годов XIX века является заметным отражением как эпохи, так и ряда значительных исторических, политических, национальных событий и процессов. 30–70-е годы XIX века в немецкой литературе – это период сложного перехода и противоречивых поисков. Идут споры о том, какой должна быть новая литература, высказываются мысли о необходимости не только изменить репертуар немецких театров, но и трансформировать сам театр. Фактически все крупные немецкие писатели этого периода (Бюхнер, Граббе, Геббель, Гуцков и др.) приоритетной для себя в новой литературе будут видеть именно драматургию. Главным жанром рассматриваемого периода можно, условно, считать историческую драму (а точнее, трагедию), и жанр «*Künstlerdrama*» может быть

рассмотрен в этом контексте. Помимо глобального, значимого для того или иного народа исторического события, существует «частное» историческое событие, то есть эпизод из жизни реального исторического лица. При этом «исторический анекдот» может служить материалом для изображения актуальных проблем современного драматургу общества. А в варианте «Künstlerdrama» затрагивать в том числе вопросы эстетики и выработки принципов поэтики нового искусства и т. д., быть манифестом и литературной полемикой, как часто это было в произведениях младогерманцев, особенно К. Гуцкова [3: 14].

Следует обратить внимание на выбор писателями этого периода материала, а точнее – образа конкретного исторического прототипа, на фактах биографии которого строится «Künstlerdrama»¹. Так, Франц Грильпарцер /Franz Grillparzer/ (был знаком и дружен с Гейне и Бёрне) обращается к образу древнегреческой поэтессы Сапфо (1818), Карл Иммерман /Karl Lebrecht Immermann/ к образу итальянского поэта и гуманиста Франческо Петрарки /1304–1374/ (1822), Фридрих Хальм (Гальм, Friedrich Halm) (наст. имя. Элигий-Франц Йозеф фон Мюнх-Беллинггаузен, Eligius Franz Joseph von Münch-Bellinghausen) – к образу легендарного национального португальского поэта XVI века Луиса де Камозанса. Карл фон Хольтей (Гольтей, Karl von Holtei) в пьесе «Лавровое дерево и нищенский посох, или Три зимы немецкого поэта» «Lorbeerbaum und Bettelstab» (1833) прообразом героя пьесы – поэта Генриха называет Генриха Клейста, чье имя, по словам автора, как свет звезды сквозь тучи, осветило его пьесу. Кстати, сам Хольтей был еще известен как актер, либреттист («немецкий Скриб»), театральный режиссер и руководитель театров в Риге и Бреслау. Он одним из первых пригласил работать в свой театр Рихарда Вагнера.

Немецкий драматург, младогерманец Генрих Лаубе /Heinrich Laube/ создает в 40-х годах XIX века две пьесы в жанре «Künstlerdrama»: «Готшед и Геллерт» и «Ученики Карловой школы» («Die Karlsschüler»). В первом случае драматург обращается к образам писателей, философов, деятелей культуры эпохи Просвещения Иоганна Кристофа Готшета и Христиана Геллерта. Во второй пьесе центральным является образ Фридриха Шиллера. Еще один младогерманец Карл Гуцков /Karl Ferdinand Gutzkow/ обратится в своих драматических произведениях к образам Мольера («Прообраз Тартюфа», 1845), Гёте («Королевский наместник», 1849) и английского поэта XVIII века Ричарда Сэвиджа (1839). Наконец, следует назвать еще два значимых имени для немецкой культуры данного периода. Фридрих Геббель /Friedrich Hebbel/ обращается к образам итальянских гениев эпохи Возрождения Микеланджело и Рафаэлю (1855). А Рихард Вагнер

/Richard Wagner/ в своих музыкальных драмах «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» (1843–1845) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861–1867) обращается к сюжету о творческом соревновании. В первом случае перед нами знаменитая битва певцов в Вартбурге, где представлены образы средневековых поэтов, таких как Вольфрам фон Эшенбах и Вальтер фон дер Фогельвейде. Во втором – одной из центральных фигур произведения является Ганс Сакс, немецкий мейстерзингер и драматург XVI века. Итак, здесь следует отметить, что, с одной стороны, выбор исторического прототипа «художника» в «Künstlerdrama» не ограничен определенным временем и эпохой, что подчеркивает универсальность образа творческой личности, гения. Это также подчеркивает мотив «братства, единения гениев». Особенно этот мотив просматривается в пьесе Геббеля «Микеланджело»: только Рафаэль может распознать «подделку» Микеланджело. Драма основана на «историческом анекдоте» о статуе Микеланджело «Спящий Купидон», которая была продана как произведение искусства античности. Примирение и объединение художников возможно лишь перед истинными масштабными задачами искусства, поэтому завершает драму Геббель тем, что оба художника должны принять участие в росписи и украшении собора Святого Петра в Риме. Собственно, только им и подвластна эта задача. С другой стороны, весьма заметен уклон в сторону обращения к образам наиболее значимых национальных писателей и художников, реформаторов и первооткрывателей в области немецкой литературы и культуры. Казалось бы, в этом отношении мало внимания уделяется образу Гёте. Ведь он появляется из вышеперечисленных произведений в качестве действующего лица лишь у Гуцкова в «Королевском наместнике», да и то перед нами Гёте еще фактически ребенок, находящийся в начале своей долгой и плодотворной жизни. Хотя, без сомнения, Гуцков и демонстрирует читателю, что в этом ребенке все задатки будущего великого Гёте-олимпийца. И это не удивительно, ведь пьеса создавалась к 100-летию со дня рождения Гёте. Однако образ Гёте, как часто и Шиллера, практически постоянно присутствует в полемике писателей этой эпохи об отношении к предшествующей литературной традиции. Для многих именно творчество Гёте остается эталоном (например, Бюхнер). Вообще, характерно и противопоставление традиций Гёте и Шиллера, у тех же «младогерманцев» разворачивается активная дискуссия по поводу творческого наследия Гёте и исторических трагедий Шиллера. Собственно, в «Künstlerdrama» образ Гёте часто присутствует на уровне отсылок, аллюзий и реминисценций. Особенно это заметно в пьесе Г. Лаубе «Ученики Карловой школы». И хотя здесь речь идет о Шиллере, постановке его «Разбойников» и побеге из

Штутгарта, отсылки к Гёте постоянны: ученики Карловой школы ставят его пьесу «Клавиво», причем Шиллеру достается как раз роль Клавиво, а он хотел бы играть Бомарше (это эпизод действительно основан на реальных фактах биографии Шиллера). Некоторые исследователи, например Уве Япп, подчеркивают сходство литературного образа Шиллера с литературным образом Торквато Тассо из пьесы Гёте: «Сходство Шиллера и Тассо в том, что, сталкиваясь с властью вышестоящих, они утрачивают свою свободу» [8: 148]. Также в пьесе имплицитно Гёте участвует и в эстетической полемике между герцогом Карлом Евгением Вюртембергским и Шиллером. Герцог выступает приверженцем французского классицистического театра, а Шиллер и, соответственно, Гёте, чьи произведения не нравятся герцогу, являются представителями новой эпохи собственно немецкой драматургии и театра. Неслучайно герцог по этому поводу восклицает: «Немецкий театр! Какая глупость! / Deutsches Theater! Narreteil!»². Кстати, критикуя «Разбойников» Шиллера, Карл Евгений выдвигает два критерия, которые позволяют ему считать пьесу «отвратительной»: первый вполне понятен, с точки зрения политического конфликта – «пьеса призывает к бунту»³. А вот второй уже из области эстетики: пьеса не соответствует классическому эталону античности, так как в ней нет «меры и красоты». В итоге этот эстетический спор заканчивается победой немецкого таланта: приходит письмо от фон Дальберга об успехе постановки «Разбойников» и три женских персонажа: графиня фон Гогенхайм, генеральша Регель и Лора (Laura), – восклицают: «Да здравствует Фридрих Шиллер!» Не менее частыми являются и отсылки к Шекспиру, как еще одной ключевой фигуре разворачивающейся полемики о литературной традиции. Например, в драме Иммермана «Петрарка» (подробнее об образе Петрарки в литературе см.: [7]) явные отсылки к судьбе Офелии (дочь трактирщика), к ключевой детали «Отелло» (потерянный платок). Кроме того, не только Иммерман, но и другие вышперечисленные драматурги охотно соединяют элементы комического и трагического, чаще всего соединяя комическую составляющую с образами слуг, помощников и т. д. (например, Луиджи из «Петрарки»).

Следует отметить, что среди всех исторических образов, к которым обращаются драматурги, преимущественно представлены поэты и писатели, представители других видов искусств – музыканты, художники, скульпторы, театральные деятели – встречаются редко. Именно такой выбор, естественно, определен общим призванием, общей сферой деятельности автора и прототипа художественного образа (мотив единения). Лучше всего, наверное, этот синтез в «Künstlerdrama» личности автора и героя

выражает ответ Гёте на вопрос Эккермана, какую идею он хотел выразить в «Торквато Тассо». Гёте сказал:

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 образах. 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.) [4: 475].

Отсюда и возможность высшей степени обобщения и мифологизации исходного образа, что мы можем наблюдать у Грильпарцера в пьесе «Сапфо», у Хальма в «Камознсе», у Вагнера в «Тангейзере» и т. д. Таким образом, продолжает формироваться и развивается «новая мифология» творчества, «художника», «гения», возникшая в русле романтической поэтики. Образ поэта помещается в сакральную, божественную плоскость. Так изменяется в финале пьесы «Сапфо» Камознс – практически слепой, умирающий в нищете, утративший веру в собственный талант, видит божественное явление и умирает истинным поэтом, передав свою миссию молодому поэту Васко де Кеведо (у Хальма он назван Perez). Битва певцов в Вартбурге оказывается центральной частью легенды о Тангейзере.

Характерной особенностью драмы о художнике является и акцентирование определенного эпизода, ключевой точки в его биографии. «Künstlerdrama» в отличие от романа воспроизводит не процесс воспитания или становления характера, а чаще всего ключевой фрагмент этого становления или катастрофу в жизни героя. Так, для Петрарки Иммермана – это встреча с Лаурой, для Сапфо Грильпарцера – любовь к Фаону, для Шиллера Лаубе – бегство из Штутгарта. Здесь Лаубе допускает несколько неточностей в трактовке биографии Шиллера для концентрирования ключевых событий в одной точке (например, постановка «Разбойников» уже была осуществлена в январе 1782 года, в то время как у Лаубе еще только идут репетиции). Для Микеланджело Геббеля – проверка его способности соперничать с античными образцами («Спящий Купидон») и т. д.

Еще одним ключевым элементом «Künstlerdrama» можно считать изображение художника в начале драмы после завершения какого-то крупного произведения. Сапфо показана выигравшей состязание поэтов, в том числе и у знаменитого Алкея; Шиллер завершил «Разбойников» и цикл стихотворений, посвященных Лауре; Микеланджело закончил статую Юпитера; Генрих Хольтейя завершил свою трагедию, и пьеса начинается с указания на то, что поэт, сидя за столом, перечитывает ее. Однако, например,

в пьесе Иммермана этот элемент отсутствует. Хотя подчеркивается, что Петрарка уже известен, однако он не создал еще своих главных произведений – стихов к Лауре, поскольку на начало пьесы встреча с ней еще не произошла, а именно она, с точки зрения автора, является ключевой точкой драмы.

Важнейшей составляющей «Künstlerdrama» является соотношение в ней таких категорий, как искусство и мир, находящее выражение в трех составляющих: 1) политической (например, художник и власть); 2) социально-бытовой (художник и общество, художник и материальное благосостояние, деньги) и 3) любовной. Политическая составляющая превалирует в драме Лаубе «Ученики Карловой школы», что не отменяет наличия в ней и двух других составляющих. Социально-бытовой аспект, на наш взгляд, прекрасно и очень кратко представлен в плане так и не написанной Фридрихом Геббелем трагедии «Поэт». По замыслу автора, изложенного в его дневниковых записях, великому поэту приходится продать свое произведение сопернику, который не может и никогда не сможет сравниться с ним в мастерстве, для того чтобы его жена и ребенок не голодали. Также социальный аспект был наиболее важен для драматургии Гуцкова. Здесь возникает еще один возможный мотив «Künstlerdrama»: мотив недооцененности гения и иногда, как следствие, сомнения в своем призвании и необходимости творить.

Кстати, оппозиция искусства и жизни часто находит выражение в символической антиномии лавра и мирта (Грильпарцер, Иммерман, Хальм, Хольтей). Отметим, что любовная коллизия является фактически всегда важнейшим атрибутом «Künstlerdrama», но может выполнять разные функции: 1) любовь как стимул для творчества (Вагнер, Иммерман); 2) любовь как способ обретения веры в себя и свой талант (Лаубе); 3) любовь как испытание (Геббель, Вагнер); 4) любовь как трагедия (Грильпарцер).

Наконец, «Künstlerdrama» предполагает эстетическую составляющую: концепцию творчества писателя, литературную полемику и т. д. Отсюда нередок мотив состязания, наличие идеологического оппонента (например, спор о стиле и технике в искусстве в пьесе Ф. Геббеля «Микеланджело») и др.

В заключение следует сказать, что немецкоязычная «Künstlerdrama» данного периода во многом наследует элементы романтической поэтики, однако все больше внимания уделяется вопросам происхождения гениальности и таланта, акцентируется социально-политическая составляющая, драма такого вида становится и средством говорить об актуальных проблемах современности, вести литературную полемику посредством включения в изображаемую сферу, в том числе имплицитно, важнейших, ключевых персоналий мировой, и в частности национальной, литературы и искусства вообще.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье затрагиваются некоторые драмы, которые были написаны чуть раньше 30-х годов, принадлежащие не только немецким, но и австрийским писателям, поскольку жанровые литературные принципы и традиция в этот период достаточно близки.

² Laube H. Die Karlschüler // Gesammelte Werke in fünfzig Bänden. Band 25. Leipzig, 1908–1909. S. 276.

³ Ibid. S. 276–277.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. 251 с.
2. Кучумова Г. В. Архетип гения в немецкоязычном романе 1980–2000-х гг. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 130–134.
3. Тихонова О. В. «Тенденции» драматургии Карла Гуцкова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 24 с.
4. Эккерман И. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.: Худ. лит., 1981. 688 с.
5. Birkner N. Vom Genius zum Medienästheten – Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert. Tübingen, 2009. 308 s.
6. Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen / Hrsg. F. Göbler. Tübingen, 2009. 306 s.
7. Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik / Hrsg. A. Aurnhammer. Niemeyer, Tübingen, 2006. 608 s.
8. Japp U. Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, 2004. 290 s.
9. Hofmann M. Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013. 207 s.
10. Staus S. Zwischen Narzissmus und Selbsthass: das Bild des ästhetizistischen Künstlers im Theater Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit. Berlin, New York, 2010. 251 s.

Menshchikova M. K., Lobachevsky State University (Nizhny Novgorod, Russian Federation)

“KÜNSTLERDRAMA” IN GERMAN LITERATURE BETWEEN THE 1830s AND THE 1870s

The article explores the genre elements specificity of “drama of the artist” (Künstlerdrama) on the basis of the works of German literature from the 19th century. It is noted that the specificity of the conflict, plot and images is formed according to historical and

political events of the studied period. The paper emphasizes the co-relation between “Künstlerdrama” and historical drama in regard to the reconstruction of a “private” historical event, e. g., a fragment of life of a real historical person. The author addresses the works of the following German and Austrian writers of the period between the 1830s and the 1870s: Georg Büchner, Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Hebbel, Karl Gutzkow, Richard Wagner, Heinrich Laube, Franz Grillparzer, Karl Immermann, Friedrich Halm and Karl von Holtei. The author makes the following conclusions: 1) German “Künstlerdrama” between the 1830s and the 1870s reflects political, ideological and aesthetical aspects at multiple levels of stylistic harmony; 2) the selection of the historical material is not restricted by a particular epoch, which emphasizes the archetypical nature of the genius, but with more intense interest to the images of the German pioneers of literature; 3) the “punctum saliens” of drama is the key moment of the artist’s development or some catastrophe in his/her life (for Immermann’s Petrarca it is his meeting with Laura, while for Laube’s Schiller it is the escape from Stuttgart and staging of *Die Räuber*); 4) the correlation between the terms “art” and “world” is represented in three aspects: political (the artist and the power), social (the artist and the society or the artist and daily routine) and amatorial. Finally, “Künstlerdrama” always stands on aesthetic basis that includes the author’s vision of creativity or literary polemics.

Key words: genre, German literature of the 19th century, “drama of the artist” (“Künstlerdrama”)

REFERENCES

1. Bochkareva N. S. A novel about the Artist as a novel of creation: genesis and poetics. Perm, 2000. 251 p. (In Russ.)
2. Kuchumova G. V. The genius archetype in the German-language novel (1980–2000). *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 2012. No 1 (2). P. 130–134. (In Russ.)
3. Tihonova O. V. “Trends” in Karl Gutzkow’s drama. Author’s Abstract of Diss. Cand. Sci. (Philology). Voronezh, 2009. 24 p. (In Russ.)
4. Ekkerman I. Conversations with Goethe in the last years of his life. Moscow, 1981. 688 p. (In Russ.)
5. Birkner N. Vom Genius zum Medienästheten – Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert. Tübingen, 2009. 308 s.
6. Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen / Hrsg. F. Göbler. Tübingen, 2009. 306 s.
7. Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik / Hrsg. A. Aurnhammer. Niemeyer, Tübingen, 2006. 608 s.
8. Japp U. Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, 2004. 290 s.
9. Hofmann M. Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2013. 207 s.
10. Staus S. Zwischen Narzissmus und Selbsthass: das Bild des ästhetizistischen Künstlers im Theater Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit. Berlin, New York, 2010. 251 s.

Поступила в редакцию 29.01.2018