
Зарубежная литература

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/lit/2023.01.08

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЖАНРА ТРАГИКО-
МИЧЕСКОЙ СКАЗКИ В ПЬЕСЕ Л. ТИКА «ФОРТУНАТ»

Аннотация. В статье рассматривается пьеса Людвига Тика «Фортунат», стоящая особняком в творчестве писателя, в контексте диалога с литературной традицией. Новаторские методы Тика определяют жанровые особенности произведения, опирающегося как на фольклорные источники, так и на елизаветинский театр, в частности творчество У. Шекспира. Ирония Тика разрушает природу драматургического жанра. Драматург смешивает волшебное и сказочное с комическим и гротескным, а также с трагическим и ужасным, тем самым демонстрируя случайность происходящих в мире вещей и невозможность подчинить их жанровой логике.

Ключевые слова: трагикомедия; сказка; драма; жанр; елизаветинская драма; Л. Тик; У. Шекспир; немецкий романтизм; гротеск; романтическая ирония; судьба.

Для цитирования: Финогенов В.А. Преобразование жанра трагикомической сказки в пьесе Л. Тика «Фортунат» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 1. – С. 108–124. DOI: 10.31249/lit/2023.01.08

FINOGENOV V.A.¹ The transformation of the tragicomic tale genre in Ludwig Tieck's play *Fortunat*

¹Финогенов Виктор Анатольевич – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: p_jh@mail.ru

Abstract. The article considers Ludwig Tieck's play *Fortunat* standing apart from other writer's works, in the context of dialogue with the literary tradition. Tieck's innovative methods determine the genre features of the play, based both on folklore sources and on the Elizabethan theater and particularly William Shakespeare. Tieck's irony undermines the essence of the dramatic genre, mixing the magical and the fabulous with the comic and grotesque along with the tragic and the terrible, thereby demonstrating unexpectedness of things happening in the world and impossibility of subordinating them to the logic of genre.

Keywords: tragicomedy; fairy tale; drama; genre; Elizabethan theater; Ludwig Tieck; William Shakespeare; German romanticism; grotesque; romantic irony; fate.

To cite this article: Finogenov, Victor A. "The transformation of the tragicomic tale genre in Ludwig Tieck's play *Fortunat*", *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2023, pp. 108–124. DOI: 10.31249/lit/2023.01.08 (In Russian)

Фабула народной книги «Фортунат», вышедшей в свет в 1514 г., на протяжении долгого времени оставалась одним из любимых источников для драматургов. Уже в XVI в. появилась версия Ганса Сакса, шванк «Фортунат и волшебная шапочка» (*Das Fortunatus mit dem Wunschhütlein*, 1553), близкая по жанру к моралите английская драма Т. Деккера «Старый Фортунат» (*Old Fortunatus*, 1599), неоднократно ставившаяся на сцене и переведенная впоследствии на немецкий – в 1819 г. Ф.В. Шмидтом [Зотова, 2012, с. 241]. Помимо этих более ранних опытов, у Людвига Тика был и непосредственный предшественник, который попытался обработать легенду о Фортунате и его сыновьях в драматической форме – Адельберт фон Шамиссо. Его пьеса «Чудесный мешочек и волшебная шапочка Фортуната» (*Fortunati Glückssäckel und Wunschhütlein*, 1806) не была завершена, но многие мотивы из сюжета народной книги были использованы им в «Истории Петера Шлемия». Кроме того, существовали и другие переложения, из

¹**Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies of the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p_jh@mail.ru

которых стоит выделить незавершенную поэму Людвига Уланда «Фортунат и его сыновья» (*Fortunat und seine Söhne*, 1820).

Еще до написания «Фортуната» Тик перерабатывал немецкие народные книги в различных жанрах. Так, «История любви прекрасной Магелоны и графа Петера из Прованса» была переделана в прозаической форме, а «Кайзер Октавиан» относится к числу так называемых «мистерияльных драм». Подобно «Магелоне», «Фортунат» был включен в сборник «Фантазус», куда входили как прозаические, так и драматические сказочные сочинения писателя. Обращение к немецким народным источникам характерно для романтиков, а Шекспир, который «наследует традицию...» и «обращается к фантазии своего народа» [Тик, 2015, с. 236], в этом случае остается образцом для Тика. Известно, что Тик еще с 1800 г. планировал переложить эту народную книгу в виде пьесы, но к воплощению своего замысла приступил только в 1815 г.

Пьеса делится на две пятиактные части, которые, как и другие произведения из «Фантазуса», предваряются рамочным повествованием, широко использовавшимся романтиками. «Фортунат» стал последним драматическим произведением Тика, так что этой пьесой писатель подводит итог своей драматургической деятельности. Тик обратился к этому источнику уже в зрелом возрасте, и его пьеса служит иллюстрацией поздних представлений писателя об устройстве драмы. В отличие от более ранних театральных сказок вроде «Кота в сапогах» или «Мира наизнанку», где Тик переворачивал сами принципы драматического искусства и обыгрывал разрушение этих принципов, для «Фортуната» он выбрал более традиционную композицию. В своем стремлении создать драму нового типа Тик постоянно экспериментировал. Как и в других пьесах, он постоянно играет с различными пластами предшествующей и современной литературной традиции. Очевидные смысловые отсылки к драматургии Шекспира говорят о том, что она по-прежнему оставалась одним из главных ориентиров для Тика. Кроме того, еще на заре своей творческой деятельности он досконально изучал произведения елизаветинцев, многие из которых перевел на немецкий язык.

Одной из важных особенностей «Фортуната» становится жанровая амбивалентность этой пьесы. Тик называет свою пьесу сказкой (*Märchen*), чем ставит ее в один ряд с такими пьесами, как

«Кот в сапогах» и «Синяя борода», и указывает на народное происхождение этого сюжета – то же самое можно сказать о большинстве его пьес, написанных по мотивам сказок или народных книг. Кроме того, жанр у Тика, как и во многих других случаях, сам по себе становится предметом пародирования. В «Фортунате» присутствуют черты и комического, и трагического, и фантастического, и гротескного, что, учитывая различия обеих частей драмы между собой, делает композиционную структуру еще более сложной. В стремлении совместить разные пласты внутри одной пьесы Тик уподобляется Шекспиру, но и сам Шекспир, в свою очередь, становится объектом тиковской иронии. Поздние пьесы Тика перестают восприниматься в русле «чистой радости», о которой писал В.М. Жирмунский применительно к «Коту в сапогах» [Жирмунский, 1981, с. 76]. Гротескная интонация, заметная в ранних сказках, постепенно нарастает, в то время как радостные тона, преобладающие в «Коте в сапогах», последовательно убывают в каждом следующем за ним драматическом произведении Тика. Ни «Принц Цербино», ни «Мир наизнанку», несмотря на развитие заданных предыдущей сказкой принципов, уже не обладают такой легкостью. Эту особенность пьес Тика также отмечал А.В. Карельский: «От комедии к комедии нарастает чувство горечи» [Карельский, 1992, с. 66]. В последующие годы писатель переключает внимание с формы на содержание; эту тенденцию Тик развивает в «Фортунате», где подводит итог всем своим предшествующим драматургическим опытам, и включение мотивов из Шекспира имеет здесь под собой другую цель по сравнению с предыдущими пьесами.

Свои представления о взаимодействии сказочного и реального и усилиях, которые драматург должен приложить для создания и поддержания сценической иллюзии, Тик высказал в предисловии к «Буре» под заглавием «Трактовка чудесного у Шекспира» (*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, 1793). Интерес со стороны Тика к поздним «сказкам» Шекспира и жанру английской трагикомедии в целом дает возможность рассматривать «Фортуната» в том числе и под этим углом. «Смещение серьезного и комического» [Тик, 2015, с. 233], о котором Тик пишет применительно к Шекспиру, становится одним из основных принципов в «Фортунате». Пьеса держится на антитезах: две части пьесы

сы, объединенные в одно целое, кардинально отличаются друг друга. Одной из ключевых антитез становится противопоставление судьбы и рока (как ее крайнего проявления), атрибута трагедий, – случаю как неизменной составляющей любого комического сюжета. Конфликт романтического и филистерского также присутствует здесь в явной форме, хотя в пьесе нельзя найти ни единого персонажа, который не оставался бы законченным филистером. Несмотря на происшествия сказочного свойства, все лица, включая и главных героев, ограничены банальностью собственных жизненных потребностей и не могут выдержать трагическую роль, которую им под конец отводит сюжет.

Хотя Тик отрицательно относился к «выдуманным аллегорическим существам» [Тик, 2015, с. 232] в старинной драме, в 1816 г., уже после публикации первой части «Фортуната», он дописал не связанный напрямую с основным его действием пролог, в котором главенствующая роль отведена аллегорической Фортуне со всеми традиционными атрибутами, включая колесо. Ей сопутствует Случай (Zufall), маленький и круглый, будто бы катящийся человек, который не награждает, подобно своей госпоже, а наказывает тех, кто не верит в ее силу. Основным посылом пролога становится личная ответственность человека за свою судьбу, подчеркивается непреходящая актуальность этой темы. Идеальным решением представляется золотая середина – умеренное использование даров Фортуны в сочетании с бесспорным признанием ее силы. Понятия судьбы (Schicksal), случая (Zufall) и счастья (Glück) проходят через всю дилогию. Фортуна в восприятии Тика не отождествляется с неотвратимой судьбой в ее классическом понимании, а вместе со Случаем представляет собой единую силу.

Таким способом Тик обозначает сказочный зачин драмы и отсылает к ее народному происхождению, но делает это в шуточной, даже гротескной форме. В отличие от «Бури», где шекспировские приемы, подробно расписанные Тиком, позволяют читателю приобщиться к миру духов, аллегорическая форма пролога к «Фортунату» препятствует подобному сближению: смысл уже полностью расшифрован, что не позволяет читателю подключить свою фантазию. Антагонизм аллегорического пролога и действия самой пьесы служит еще одним примером иронии у Тика, да и далее он до определенного момента следует взятой у Шекспира

установке на погружение зрителя или читателя в драматическую реальность, чтобы он сам достраивал ее при помощи собственного воображения. В своей статье о «Буре» Тик сформулировал это таким образом: «Мир полон чудес, которые наша фантазия долго творит из многих иллюзий» [Shakespeare, 1899, p. 236]. По сравнению с первоисточником легенды о Фортунате, Тик добивается большей органичности фантастических элементов внутри сюжета.

Если не считать пролога, сверхъестественная сила появляется в пьесе, как и в первоисточнике, только один раз. Встреча Фортуната с богиней Фортуной в начале третьего акта становится центральным эпизодом первой части. В отличие от аналогичного эпизода народной книги, где герой и Повелительница счастья (*Herrin des Glücks*) беседуют в достаточно непринужденной и галантной обстановке, у Тика встреча происходит в максимально сжатом, молниеносном виде; сам Фортунат не понимает поначалу, что с ним произошло. Кроме того, он вдруг чувствует себя повзрослевшим, чего не происходит с героем народной книги: «*Ich fühle mich um zwanzig Jahre älter, / Die Thorheit, Unbesonnenheit der Jugend / Weit hinter mir*» [Tieck, 1818, S. 234]¹. Прозрение Фортуната происходит и в буквальном смысле – безо всякой помощи он вдруг видит вдали города и дорогу (в народной книге ему помогла выбраться Дева счастья). Имя божества из народной книги хоть и указывает на богиню Фортуну, но главной ее функцией является наделение счастьем, тогда как у Тика счастье соотносится именно с судьбой. Благодаря этому встреча с Фортуной в пьесе приобретает символический смысл по сравнению с первоисточником и резко выделяется на фоне предшествующих и последующих сцен, даже несмотря на традиционно сказочное начало (непутевый сын отправляется в странствие из родительского дома). Фантастическое врывается в жизнь героя и сюжет резко и неожиданно.

Говоря о пьесах Шекспира, где присутствует иррациональное начало, Тик уделяет внимание способам, которые позволяют драматургу усыпить бдительность зрителя и заставить его верить в происходящие на сцене ирреальные события. Приводя в пример

¹ «Я вдруг почувствовал себя на двадцать лет старше, / Безумие, опрометчивость молодости / Далеко позади меня». (Здесь и далее подстрочный перевод мой. – В. Ф.)

«Бурю», Тик подчеркивает, что чудесное не должно быть обособлено от реальности, ведь чем менее связаны с действительным миром происходящие на сцене фантастические события, тем труднее в них поверить. Подобный эффект Тик применяет и в «Фортуна-те». Сказочные предметы – волшебные кошелек и шляпа – становятся данностью и перестают отчетливо восприниматься в качестве атрибутов чудесного мира. Во второй части Тик существенно расширяет эпизод из народной книги, где в результате поедания волшебных яблок вырастают или сбрасываются рога. Эта буффонада, отвлекающая от основной сюжетной линии, также не воспринимается в отрыве от художественного мира пьесы благодаря огромному количеству бытовых подробностей и мелких деталей. Тик критикует необоснованное вторжение ирреальных элементов, ставя в пример «Верную пастушку» Флетчера, где драматург вводит сверхъестественного персонажа (Фею Реки, воскрешающую убитую героиню) в момент наивысшего драматического напряжения, тем самым разрушая созданную иллюзию. Это типичный образец трагикомедии времен Якова I, где по ходу действия невозможно определить, каким будет финал пьесы, при этом накал страстей может выдерживаться вполне в трагическом духе. Шекспир в своих поздних пьесах не допускал подобного рода неопределенностей, поскольку у него «зритель всегда знает то, что неизвестно героям» [Рацкий, 1971, с. 111].

Людвига Тика вполне можно считать последовательным продолжателем традиции Шекспира и в том, как он выстраивает взаимосвязь между автором, читателем и персонажами. Сознательно он не отступает от канвы народной книги, а только углубляет сюжет и расширяет роли некоторых персонажей, и ход событий не становится читательской или зрительской интригой, как было у Бомонта или Флетчера. Особенно это хорошо видно по второй части «Фортуна», где лучшим примером служит заговор Теодора и графа Лимозина против Андалозия. О намерениях злодеев и мотивировке их действий читатель узнает заблаговременно, тогда как для самого героя его заточение оказывается полной неожиданностью. При этом для читателя намеки на дальнейшую роль Лимозина даются еще раньше, устами умирающего Фортуна-та. Тик предлагает читателю занять достаточно отстраненную как по отношению к персонажам, так и самой пьесе позицию и позво-

ляет взглянуть на свое произведение со стороны. Шекспир придерживался примерно того же подхода, и Тик, подобно другим представителям йенского сообщества, сильно его «романтизировал». На самом деле та же «Буря», читатель которой, по словам Тика, должен попасть в чудесный мир в «приближенном к грезе опьянении» [Тик, 2015, с. 238], выдержана во вполне рациональном ключе, и как раз обилие чудесного позволяет читателю отождествить себя с драматургом в лице Просперо и взглянуть на художественный мир драмы со стороны. Возможность погрузиться в иллюзию в пьесах-сказках жанра *romance* остается, можно сказать, иллюзорной, и этот фактор как раз и способствует формированию трагикомического эффекта, в то время как полноценный катарсис отсутствует. В «Фортунате», а именно во второй части, у Тика получается добиться схожего результата. Немало рассуждений о сложности жанровой природы драмы содержится в рамке к пьесе – где, как всегда у Тика, много самоиронии.

Персонажи рамки обсуждают исторический контекст, в котором развивался сюжет о Фортунате, упоминают и пьесу Деккера: «Современник Шекспира также вывел его на сцену, или, вернее, переработал старую пьесу, которая была популярна до него» [Tieck, 1818, S. 241]. Но большая часть их беседы посвящена проблемам жанра. Две части пьесы будто бы представляют собой плод соавторства двух персонажей рамки. Первый из них, Эрнст, говорит: «Я давным-давно пытался превратить эту поэму в забавную сказочную комедию. Меня привлек главным образом герой-путешественник, а моего друга Фридриха – страдалец; так мы и разделили произведение <...>» [Tieck, 1818, S. 5]. Наличие двух соавторов, по очереди зачитывающих обе части диалогии, подчеркивает жанровое и смысловое различие этих частей, несмотря на то что обе имеют жанровое обозначение «сказка» (*Märchen*) и составляют единое целое. В отличие от многих других драматических произведений Тика, построенных по принципу «пьесы в пьесе», где персонажи сами обсуждают происходящие в них события, здесь оценочные эстетические суждения вынесены за пределы сюжета – в более привычной для европейской традиции форме.

«Автор» первой части признает некоторую ее растянутость и высказывает опасения, что «изящество старинной истории могло пострадать в его изложении» [Tieck, 1818, S. 237]. По мнению же

его товарища, пьеса на основе прозаического первоисточника может выиграть только за счет того, что в этом источнике отсутствует. В первой части Тик следует канве народной книги весьма досконально, и это особенно подчеркивает ее отличия от второй части. По сравнению с первоисточником, в пьесе характеры должны выглядеть более заостренными, а веселье – более выразительным, чтобы вторая часть находилась в контрасте с первой, более близкой к эпическому жанру. Во второй части должны преобладать элементы фантастического и чрезмерного, не исключая трагического. К несовершенствам первой части относятся недостаточная драматичность, несвязность действий и слабость «связующего звена». Слабым звеном становится опрометчивость главного героя, умножающая затруднения, и действие рассыпается на шесть или семь «анекдотов». Следовательно, благодаря рамке можно понять, что Тик строил свою дилогию на противопоставлении двух частей и действующих в них персонажей – в первом случае самого Фортуната, путешественника, типологически схожего с героями плутовских романов, а во втором – его сыновей Андалозия и Ампедо, не выдерживающих ни комической, ни трагической роли. Народная книга также делится на две части – историю самого Фортуната, успешно проходящего через все ниспосланные ему испытания, и историю его сыновей, не сумевших справиться с дарами Фортуны. Но если там это разделение скорее формально, то у Тика оно становится концептуальным.

В критические моменты Фортунат сожалеет о том, что не попросил у богини счастья мудрости вместо богатства. Он все время находится в пограничном положении, так как, с одной стороны, ему благоволят звезды, а с другой – его постоянно преследуют неудачи, которые, как ему кажется, вызваны злой судьбой. Кошелек становится единственным источником счастья, и потеря волшебного предмета равносильна утрате последнего: «So ist mein Glück dann wie ein Traum verschwunden?»¹ [Tieck, 1818, S. 250]. Несмотря на прямую связь с первоисточником, Тик вводит в пьесу множество дополнительных линий и завязывает фабулу таким образом, что ни один персонаж не появляется однократно. Судьба каждого из них, включая третьестепенных, отслеживается до кон-

¹ «Значит, мое счастье пропало, как сон?»

ца. Сам конфликт первой части разворачивается по лекалам эпического произведения: в каждом действии возникает новая проблема, которая требует от персонажа отдельного решения; на дальнейшую цепочку событий это никак не влияет, поскольку новеллистический сюжет предполагает именно такое нанизывание случайных происшествий. Одному из персонажей рамки это напоминает «одну и ту же музыкальную тему с вариациями» [Теск, 1818, S. 242].

Финал вполне соответствует жанру сказки: герой приобретает и материальное богатство, и семейное благополучие, и житейский опыт, благодаря чему в итоге подчиняет своей воле окружающих людей, что особенно ярко видно в одной из заключительных сцен, где он вынуждает своего отца прислуживать себе, как и обещал в начале пьесы. Тем не менее он остается всецело зависимым от своего кошелька. Помимо кошелька, а также обманом приобретенной у турецкого султана волшебной шляпы, позволяющей мгновенно перемещаться на любые расстояния, в наследство своим сыновьям он оставляет заполненный золотом доверху дворец – привычное средство удовлетворить собственное тщеславие для человека, вышедшего из низов. В своем филистерском мировоззрении он мало отличается от остальных персонажей обеих частей. Как типичные герои-плуты, Фортунат меняется с каждым новым событием и учится на своих ошибках, приобретая с годами практический разум вместо мудрости. Первая часть, где развитие событий часто приводит героя на грань гибели, своим показательно благополучным финалом отчасти напоминает шекспировского «Перикла» с его разорванным на отдельные эпизоды действием и огромными провалами во времени. Иллюзорность счастья, обретенного чудесным путем, чувствуется уже в конце истории самого Фортуната, который умирает с тревогой за своих сыновей – с этого и начнется вторая часть. То, что не принято показывать в трагикомедии, будет изображено именно в ней.

Структура второй части на первый взгляд гораздо лучше соответствует драматургическим канонам, при этом попытки охарактеризовать ее жанровые особенности вызывают затруднение. Основную часть действия занимает главный герой – Андалозий, но и другие персонажи, в особенности его брат Ампедо, принцесса Агриппина, граф Теодор, представляют собой вполне законченные

образы. По духу именно вторая часть «Фортуна» приближается к пьесам Шекспира, хотя и тут, несмотря на его огромный для Тика авторитет, мы сталкиваемся с неизбежной пародией, которая проявляется в различных формах.

В рамочном обрамлении второй части высказывается идея, что именно неожиданная концовка – гибель Андалозия, не подготовленная основным ходом событий, служит ее отличительной особенностью, и такой финал вызывает острое и горькое чувство, поскольку ужасное слишком быстро вторгается в пьесу. При том что «автор может завязывать и развязывать узлы, как захочет, он будет вынужден начать новую пьесу с пятого акта, который обращает здесь на себя больше внимания по сравнению с первой частью, поскольку сочинитель не подготовил нас к новому повороту» [Tieck, 1819, S. 287]. То есть в «Фортуна», в отличие от более ранних пьес, Тик предпочитает не разрушать сценическую иллюзию с первых же реплик, а сначала создать ее по всем правилам – а затем разом уничтожить.

В отличие от первой части, где чудесное событие происходит лишь однажды (встреча с Фортуной в лесу), а все последующие сцены представляют собой уже только реакцию обыденного мира на единственный предмет волшебства (кошелек), вторая часть насыщена чудесными событиями, причем, как правило, комического содержания, которые следуют друг за другом и затушевывают приближение неизбежного для сыновей Фортуна трагического финала. Андалозий, младший сын, унаследовавший от отца склонность к авантюризму и расточительству, жаждет тем не менее превзойти его, используя свои возможности. В момент своего наивысшего триумфа в Лондоне он произносит следующие слова: «Von solchen Sachen hast du, guter Vater, / Dir nie in deinem Leben träumen lassen; / Mein Flug geht höher, über Wolken hoch, / Du bliebest stets des Glücks furchtsamer Knecht, / Doch ich bin frei! ich fühl' mich Herr der Welt, / Unglück und Zufall kriechen unter mir, / Nicht reichen sie bis in mein fürstlich Herz»¹ [Tieck, 1819, S. 274].

¹ «Ты никогда в своей жизни и не мечтал о таких вещах, дорогой отец, / Мой полет выше, выше облаков, / Ты всегда оставался только лишь боязливым рабом счастья, / Но я свободен! Я чувствую себя хозяином мира, / Несчастья и случай ползают у моих ног, / Никогда они не проникнут в мое царственное сердце».

В своем высказывании Андалозий уподобляется романтическому герою, однако в его устах оно звучит явно пародийным образом. Напыщенные слова карикатурно подсвечивают противоречивый образ романтика, не удовлетворенного текущим положением вещей и стремящегося стать повелителем своей судьбы. Недаром здесь повторяется лейтмотив пьесы – слова *Glück, Unglück und Zufall*, – получившие в устах Андалозия уже совсем иную трактовку. Примечательно, что в своей гордыне он отрицает саму возможность того, что его может погубить простой случай. Объектом его устремлений, как когда-то у его отца, становится Лондон, город, еще в предыдущей части показанный вместилищем всевозможных пороков. Презирая саму сущность богатства, Андалозий находит себе объект любви – принцессу Агриппину, и именно ее любовь, а вовсе не отцовский кошелек воплощают для него счастье: «*Das Glück, das mehr als Gold, Juwelen, Perlen, <...> / Was ich mit meinen Schätzen nie mag kaufen, / Die Lieb' hat sich zu eigen mir gegeben*»¹ [Tieck, 1819, S. 275]. В народной книге его любовь к Агриппине напоминает, скорее, тщеславное желание получить в жены красивую и знатную особу, расплаемое сладострастием. Здесь все же, как мы увидим по дальнейшим его высказываниям, он до самой смерти испытывает к ней подлинные чувства, несмотря на ее обман и предательство.

Особое внимание обращает на себя эпизод, где король, прежде безуспешно пытавшийся изобрести философский камень при помощи придворного алхимика Раймунда, наконец, благодаря хитрости принцессы, своей дочери, получает в распоряжение волшебный кошелек. Испытывая восторг, он издевается над своим прежним товарищем: «*Kennt Ihr nicht die Sentenz: es giebt manch Ding Im Himmel und auf Erden, wovon Eure Schulweisheit sich nicht träumen lässt*»² [Tieck, 1840, S. 285]. Это почти дословно переведенные слова Гамлета: *There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy* [Shakespeare, 1899,

¹ «Счастье, которое стоит больше, чем золото, драгоценности, жемчуг, <...> / которое я никогда бы не мог купить за мои сокровища, / Она полюбила лишь меня одного».

² «Разве вы не знаете изречения: на небесах и на земле есть много вещей, о которых ваша философия и не мечтала».

р. 52], за исключением того, что в роли Горацио выступает неудачливый алхимик. Знаменитая цитата из трагедии низводится до уровня пошлой сентенции в устах короля-фальшивомонетчика, для которого открытие сверхъестественных возможностей «кусочка кожи» становится таким же прозрением, как для Гамлета – открытие разлада в мироздании. Чудесное, ирреальное предстает спутником не исключительных, – трагических или драматических персонажей вроде тех же Просперо или Гамлета, – а банальных проходимцев, чье личное счастье, которое они тщетно пытаются выхватить из-под колеса Фортуны, измеряется лишь количеством золота. Оно же становится единственным мерилем их ценностей и мотивировкой для всех их действий. Тик раскрывает многообразие проявлений сребролюбия и зависти за счет детализации образов уже имеющихся персонажей или введения дублирующих фигур с такими же устремлениями – в чем снова следует Шекспиру. Трагикомедия елизаветинского времени показывала персонажей, достаточно ограниченных в своем мировосприятии. Фабула же старинной народной книги позволяет Тику свести все многообразие действующих лиц буквально в один-единственный образ – обезличенного, абсолютно беспринципного человека нового типа, стремящегося получить от жизни все, не прикладывая для этого никаких усилий.

Брат Андалозия Ампедо, боязливый, тихий и скупой, предстает его противоположностью. Братья являют собой две возможные крайности, равным образом губительные для человеческого естества – безудержную активность и абсолютную инертность. При этом оба, несмотря на заурядность и ограниченность, проникнуты ощущением собственного превосходства и презрением к окружающим. Безволие Ампедо на самом деле представляет собой меланхолию, в которой он пребывает от начала и до конца пьесы и о которой его брат говорит: «Deine Weisheit wird Melancholie»¹ [Tieck, 1840, S. 317]. В пятом акте он проявляет себя противником земной суеты и осуждает безрассудные поступки брата, не пытаясь, впрочем, повлиять на ситуацию. Он называет принадлежащие им несметные богатства глупостями (Albernheiten), а жизнь уподобляет сну – неслучайная отсылка к одной из самых известных

¹ «Твоя мудрость становится меланхолией».

барочных метафор («жизнь есть сон»), традиционно символизирующей зыбкость мироздания и фигурирующей во многих европейских произведениях XVII в., в том числе и «Буре» Шекспира. Ампедо рефлексирует, но его мысли абсолютно не оригинальны: он использует затертые культурные шаблоны, как и в случае с цитатой из «Гамлета», отсылающие к шекспировской традиции. Следовательно, Ампедо представляет собой своего рода пародию на героя гамлетовского типа – это подчеркивается еще и тем, что он считает, будто доктор может вылечить его от меланхолических мыслей. Но, несмотря на всю карикатурность этого образа, сцена смерти Ампедо приобретает трагический характер. Если Андалозий видит в волшебных предметах его отца лишь инструмент для достижения собственных тщеславных целей, то Ампедо связывает с ними бесовскую силу, причину всех несчастий: в обмен на минутные блага они губят бессмертную душу. По сравнению с народной книгой, где он из страха уничтожает шляпу, а сам умирает от досады, видно серьезное преобразование этого образа, пусть и второстепенного по сравнению с Андалозием. В подобной трактовке Фортунатов кошель несет в себе зло и угрозу благополучному существованию и становится таким же сатанинским атрибутом, как в «Истории Петера Шлемиля» Адельберта Шамиссо, произведения, изданного совсем незадолго до «Фортуната» Тика.

Андалозий приходит к тем же выводам, что и его брат, только уже оказавшись в положении узника своего дяди. То обстоятельство, что у Тика случайный разбойник из народной книги, граф Лимози, превращен в родного дядю сыновей Фортуната, тоже придает пьесе гамлетовский оттенок. Два монолога Андалозия, заточенного в башню, насыщены глубоко трагическими интонациями. Теперь он сетует на «судьбу» (Schicksal), которая забросила его в эту башню; ранее это слово в пьесе практически не употреблялось, поскольку надо всем властвовал презираемый героем случай.

На протяжении всей пьесы Андалозий показан романтическим героем, который никогда не удовлетворен собственным положением, все время пытается найти свое счастье и при этом пребывает в заблуждении. Это отличает его как от отца, нашедшего благополучие в филистерском укладе, так и от брата, несчастного по природе. В последнем монологе Андалозий провозглашает

свою участь наказанием за то, что не помогал ближнему, и указывает на все беды, которые проистекают от золота. Трансформация героя по-настоящему глубока, хотя определенные предпосылки к его духовному прозрению появились еще в четвертом действии. Он убеждается в том, что не судьба или случай, а собственные прегрешения привели его к столь плачевному итогу. И эта мысль вполне соответствует высказываниям Фортуны из пролога к пьесе.

Однако нельзя сказать, что братьев преследует злой рок; скорее, они сами (в первую очередь, естественно, Андалозий) совершают неисправимые ошибки. В отличие от отца, научившегося со временем справляться с трудностями и избегать ненужных опасностей, Андалозий, решая одну проблему, создает несколько новых, и в результате приобретает лишь врагов и завистников. Одновременная смерть братьев еще раз подчеркивает то обстоятельство, что у Тика они составляют две части единого целого в полном соответствии сюжету народной книги: прекращение волшебных свойств кошелька по предсказанию Фортуны заканчивается на детях Фортуната. Но об этом не знают мучители и убийцы Андалозия – его дядя и граф Теодор, которые в ярости закалывают друг друга.

Не рок, рождающий трагедию, а именно череда случайных событий – основа комедии – приводит героев к гибели. И в этом тоже отражается жанровая амбивалентность драматической сказки Тика: заключительное действие второй части представляет собой трагическую развязку комедийной сказки. Неудивительно, что и сама пьеса завершается словом Glück, несущим важную для всей пьесы смысловую нагрузку. Финальная реплика короля, явившегося на сцену подобно Фортинбрасу («Mit Tränen kehren wir zur Stadt zurück: / So schnell erstirbt des Lebens Luft und Glück»¹ [Tieck, 1840, S. 329]), схожа с концовкой трагедии Шекспира. И это еще один пример иронии Тика, у которого гибель той же Красной Шапочки и ее пожирателя представлена в не менее торжественных тонах. Такая концовка, хотя и содержит в себе первоначальное нравоучение народной книги о необходимости предпочесть мудрость богатству, наполнена уже совсем другим смысловым содержанием.

¹ «Со слезами возвратимся в город: / Так быстро проходит земная жизнь и счастье».

Фантастическое оказывается полностью поглощенным и уничтоженным действительностью, обычной в своей жестокости. Такой подход характеризует переход к позднему романтизму и перекидывает своего рода мостик к сказкам Э.Т.А. Гофмана. Тик сознательно разрушает сценическую иллюзию, и душа читателя пробуждается как раз «через внезапную и гадкую неожиданность» [Тик, 2015, с. 233], которая, по словам Тика, негативным образом отличает пьесы Бомонта и Флетчера от сказок Шекспира. Только здесь это неожиданность противоположного рода. Не слишком чудесное вторгается в реальность, а слишком реальное – в чудесное, полностью смещая равновесие и переворачивая саму идею сказочного или трагикомического жанра. Иными словами, сценический эффект последнего акта «Фортуната» примерно такой, как если бы в «Буре» Антонио всадил нож в спину Просперо сразу после того, как тот отказался от атрибутов волшебства – финал закономерный в жизни, но совершенно не соответствующий жанру сказки.

Трагикомедии, возникшие в эпоху глубокого культурного кризиса, показывают счастливый финал, который невозможен в реальности, но возможен в пьесе в качестве условности. Тик эту условность разрушает и создает, по сути, противоположное трагикомедии произведение. Таким образом, ирония Тика обращена на жанровую природу драматургии как таковую. Название комедии-сказки (*Lustspiel-Märchen*), обозначенное в заглавии, не отражает всей сложности этого произведения, которое работает со всеми привычными жанровыми формами, одновременно разрушая их рамки. В пьесе смешиваются драматическое и новеллистическое, комическое и гротескное, трагическое и ужасное, соединяясь таким образом, что жанровая основа пьесы размывается, подобно самой Фортуне, «полупарящей и полудиущей, полуодетой и полуголой, полудружелюбной и полусерьезной» (*halb schwebend, halb wandelnd, halb bekleidet, halb nackt, halb freundlich, halb ernst*) [Tieck, 1818, S. 202], из пролога к пьесе.

В «Фортунате» по-новому трактуются представления Тика об универсальной драме, хотя в отличие от более ранних его комедий, где на первый план выдвигается идея мира-театра, универсальность здесь достигается иным путем. Тик не создает многоступенчатую структуру, в которой зрители, персонажи и автор

играют не свою роль, как это происходит в «Коте в сапогах» и «Мире наизнанку». В «Фортунате» он использует другой метод обновления театра, смешивая не только все известные драматические жанры, но и литературные роды и таким образом обнажая неожиданность и случайность происходящих в мире вещей и невозможность подчинить их жанровой логике.

Не вызывает сомнений, что абсурдистские тенденции более ранних пьес Тика оказались гораздо более востребованы в последующие литературные эпохи, но и экспериментальные методы, используемые писателем в «Фортунате», весьма своеобразны и отражают постоянные искания немецких романтиков в области стилистики и жанра.

Список литературы

1. *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур. – Ленинград : Наука, 1981. – 306 с.
2. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
3. *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. – Москва : Медиум, 1992. – 335 с.
4. *Рацкий И.А.* Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. – 1971. – № 2. – С. 105–113.
5. *Тик Л.* Трактровка чудесного у Шекспира // Литературоведческий журнал / пер. И.В. Логвиновой. – Москва : ИНИОН, 2015. – № 36. – С. 231–256.
6. *Shakespeare W.* Hamlet [Гамлет] / ed. by E. Dowden. – London : Methuen, 1899. – 237 p.
7. *Tieck L.* Fortunat [Фортунат] // Tieck L. Ludwig Tieck's ausgewählte Schriften in einem Bande [Избранные сочинения Людвиг Тика в одном томе]. – Wien : [п.а.], 1840. – С. 201–329.
8. *Tieck L.* Phantasia : eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen [Phantasia : сборник сказок, рассказов, пьес и новелл]. – Wien : Leopold Grund, 1819. – Bd. 6. – 315 S.
9. *Tieck L.* Sämtliche Werke [Полное собрание соч.]. – Wien : Leopold Grund, 1818. – Bd. 14. – 260 S.