



ворим не о том, о чем говорится постоянно: не о характерах, не о действиях или его идее, а наблюдаем за той зыбкой, едва уловимой истиной, которая, однако, как никакая другая, соотносится с Шекспиром в целом.

Уже в самом нынешнем моменте заключена атмосфера. Я разумею момент в жизни природы, момент, когда весна еще не пробудилась совершенно, еще не роскошествует, еще полна томления, — день, в который мы здесь собрались, день смерти человеческого существа, ставшего для нас почти уже мифом, так что мы едва можем представить, что некогда было осязаемо для смертных человек. Я не сказал бы, что для меня ощущать атмосферу весны и атмосферу той или иной пьесы Шекспира или картины Рембрандта суть вещи принципиально различные. И там, и здесь я внимаю огромному ансамблю, с вашего позволения я лучше воспользуюсь этим холодным, заимствованным из области живописи термином, чем каким бы то ни было иным.

Это — ансамбль, в котором исчезает разница между великим и малым, коль скоро одно существует в нем ради другого, великое ради малого, мрак ради света, одно тянется к другому, одно оттеняет другое или приглушает его, окрашивает и обесцвечивает, так что в конечном счете душа воспринимает только целое, нераздельное, неуловимое, невосмое. Разъять на части атмосферу весны — вечная страсть лирических поэтов. Но существование в ней именно ансамбль. Кругом какое-то движение, что-то бродит, дали перешептываются, тепловатый ветерок, скользящий по нагой земле, несет душевные запахи, от которых теснит грудь.

Свет, как и воды, вырвался на свободу, но плотнее всего полностью весны насозданы те мгновения, когда день вдруг мрачнеет, тяжкие темные тучи нависают над как бы изгустри светящимися, коричневыми холмами обнаженной земли, а с голых ветвей рвется в сумрак оргия безумствующих птичьих трелей. В неопозитивной фантазмагории все смешалось. Нагота природы, всегда будничная чувство заброшенности и тоски, теперь полна страстной неги, темнота не давит на душу, а заставляет ее ликовать. Близкое чарует таинственностью не меньше дали. И песня крохотной одинокой серой птицы на голой ветке создает душу целого не меньше, чем глухой темный лес, наполняющий ветры запахом влажной земли и лопающихся почек.

Я мог бы пояснить понятие атмосферы все новыми и новыми образами, если бы не был уверен, что вы поняли меня точнее и полностью, и если бы не опасался отомстить вас. Смерть человека окружена своею атмосферой так же, как и весна. Лица тех, чьи руки поддерживают умирающего, красноречивее любых слов. Столь же красноречивы рядом с ними и неодушевленные предметы. Стул, стоящий совсем не там, где он привык находиться, шкаф, заставленный не забывавши закрывать, и тысячи других вещей, которые вдруг делаются заметны в такой момент, будто следы хозяйничанья невидимых духов: перед нами целый мир, хоть он и кончается по сю сторону окон.

Это эссе о Шекспире принадлежит классику австрийской литературы Гуго фон Гофмансталь (1874—1929). С легкой руки фонда Сороса сборник избранных произведений Гофмансталя выйдет в издательстве «Искусство». В состав сборника включены поэтические драмы («Глуpec и Смерть», «Смерть Тициана»), «Большой Зальцбургский театр жизни», комедия «Трудный характер», трагедия «Башня», две повести («Кавалерийская повесть» и «Приключения маршала Бассомпьера»), большой блок эссеистики (очерки об Аннунцио, Раймунде, Штифтере, Келлере, Уайльде, Бетховене, Жан-Поле, Лессинге и других), а также дневниковые записи, афоризмы, фрагменты писем и стихотворения. Все тексты, кроме знаменитого моралиста «Имьяреки», переведенного в начале века Т. И. Щепкиной-Куперник, публикуются на русском языке впервые.

Гуго Фон Гофмансталь

# Короли и вельможи у Шекспира

Этот свет, этот воздух вокруг них столь насыщен, столь явен, что никогда не оставался незамеченным. Благородство сознания, нет глубже; благородство самого бытия за порогом сознания, благородство самого дыхания как неизменным спутником его является удивительно чуткое и глубокое восприятие своего ближнего, какое-то взаимное почти безличное, относящееся к человеческому вообще расположению, благоговение, чуждость; думаю, что моим словам, как бы смутны они ни были, удалось пробудить в вашей памяти то, что объединяет всех этих столь разных молодых людей: меланхолического Жака и беззаботного Бассано, глубокого, пыльного Ромео и несколько чопорного, умного Меркуцио.

Стихия, в которой вращены эти существа, чуждым образом причастна и надменной дерзости, и уточненной вежливости. Юное сердце исполнено гордости и при том смущается одной мыслью, что нанесло обиду, оно стремится соединиться с другим, раскрыться ему и вместе с тем остаться замкнутым в себе. Это равновесие — прекрасное все, что я знаю. Подобно чудным на диво слаженным легким кораблям, они покачиваются на волнах жизни над собственной нетью. Есть в них что-то бьющее через край, экспансивное, из них исходят какие-то токи, наполняющие воздух, какой-то роскошный переизбыток жизни, некое возгорженное приятие жизни как таковой.

И, наконец, братом им приходится не только принц Генрих, но в известной мере и Фальстаф. Но оставим их, хоть и нелегко с ними расставаться. (Как непохожи на их небрежну вольность речи почти во всех остальных трагедиях, как они сухи, как шелются за цель свою, вроде речей попа или адвоката, или одержимого, или маляка.) Они — юноши, тогда как Брут — муж. У тех нет никакой иной судьбы помимо любви; кажется, они в самом деле включены в эти картины лишь для прославления жизни, как пылающий багрянец или шегольское золото; у Брута же есть внутренняя, полная величия судьба.

Но в основе своей он тот же, что и они, только зрелости в нем больше. Я имею в виду не тот поворот, какой душа его дает вверху, а его позицию внутри бытия, то мягкое благородство, великодушное,

исполненное чуткой доброты, тот благозвучный тон, исторгнуть который способна лишь душа, таинная, себе глубочайшее самоуважение. Если не брать в расчет вершащиеся в нем судьбы, которая «по мрачному навету, что нашталат услужливый гений», влечет его к великому делу его жизни, за которым все прочее, и сама смерть, следует потоком, как вода через открывшийся шлюз; если не брать в расчет его внутреннего рока, то вся трагедия, героем которой является Брут, окажется наполненной почти исключительно одним только светом, исходящим от этого благородного существа, в лучах которого высвечиваются все прочие характеры по мере их приближения к Бруту.

Происходящее между ним и Кассием есть не что иное, как реакция Кассия, в котором меньше благородства и который знает об этом (две вещи, неразрывно связанные: «Знать, что относиться к сословию избранным» — в этом все), на атмосферу вокруг Брута. В глубине души, молча, он все время только тщетно домогается Брута, и домогателство это, со всеми муками ревности, Кассий скрывает от самого себя, возможно, его скрывает от себя и Брут, когда замечает его, во всяком случае, он не желает знать этого, думать об этом. А со стороны Брута и Кассию — бесконечная бережливость, щадящая простота в обращении — за исключением единственного срыва, но и в нем Брут неволен, срываются нервы (за час до того он получил известие о смерти Порции и не говорит об этом). А затем, при прощании, снова: «Noble, noble Cassius». И это говорит он, возмущенный дважды благородный менее благородному, и что-то заставляет его повторить это дважды! Таков Брут по отношению к Кассию.

А Порция! Она участвует лишь в одной, но незабываемой сцене. Она вся погружена в атмосферу Брута. Ее благородный образ соткан целиком из лучшего его света. Или этот свет исходит откуда-то еще, и оба они, и Брут и Порция, встают из этого света и неотъемлемой от него тени. Кто, глядя на картину Рембрандта, рискнет сказать, образы ли в ней вписаны в атмосферу или атмосфера происходит из образов? Но есть места, которые с очевидностью существуют только для того, чтобы выбрать весь тот свет, что составляет душу атмосферы.

Я имею в виду сцены с участием пажа Люция и прочих слуг. Тон Брута по отношению к Люцию тот же, что и в сценах Просперо с Ариэлем. Извинения Брута за то, что он прерывает сон Люция, который столь необходим его возрасту; слова: «Взгляни, вот книга, которую я велел тебе сыскать. Она была в моем плаще. Ты должен быть синхронизирован к моему». Вот Люций, только что игранный на лютне, засыпает, и Брут, подойдя, вынимает из его рук люцию, «чтобы он не разбил ее». Не знаю что, если не подобная деталь, способна вызвать слезы у читателя. И этот человек был убийцей Цезаря.

Полководец в своей палате, последний римлянин, которому завтра суждено погибнуть при Филиппах, сейчас, склонившись над спящим, занят спасением люции. В момент, когда он совершает это ничтожное действие, приличное скорее какому-нибудь буржуа, женщине, домашней хозяйке, заботливой матери, в момент, когда смерть его уже так близка (дух Цезаря уже рядом во мраке), я вижу его лицо: такого лица у него никогда раньше не было, это какое-то другое, как бы исповедь возникшее лицо, в котором мужские и женские черты мешаются, как в смертных масках Наполеона или Бетховена.

Вот что достойно слез, а не проклятия Лира и не леденящий душу взгляд Макбета, будто в многолюдный панцирь законанного в свои железные мушкетеры. Подобные неброские штрихи подчеркивают в читателе неослабевающее, доходящее до преклонения восхищение Шекспиром. Ибо нет, нет в произведении искусства большого и малого, и в том, как Брут, убийца Цезаря, поднимает люцию, чтобы она не разбилась, как ни в чем другом проявляясь захватывающий нас вихрь бытия. Это — молнии, в свете которых сердце обнажается до дна.

Вспомним Оттилию в «Избирательном родстве», у которой из головы не идет старинное предание о том, как Карл I Английский, уже низложенный и окруженный врагами, потеряв набабланных своей трости, оглядываясь вокруг и никак не может понять, почему никто не спешит поднять его, и наконец наклоняется за ним сам, вырвавшись в жизни, эта сцена так заплетает ей в душу, что она все время торопится первой поднять что бы то ни было, оброненное на пол, пусть даже мужниной. Вспомним тот крик, который в «Войне и мире» вдруг испускает во время зачятой трагедии Наташа, дикий торжествующий крик наступающего звера, вырывающийся из горла элегантно-барышни. Все это — такие же молнии. Но у Шекспира они повсюду, ибо они суть разряды его атмосферы.

Я не знаю ничего, что брало бы за сердце больше, чем те интонации, с которыми Лир обращается к Эдгару. Со своими дочерьми он говорит как буйствующий пророк или безумевший от горя патриарх. Со своим шутком он говорит строго. Но с Эдгаром, нашим сумасшедшим, встреченным в пещере, Лир говорит в таком тоне, разумеется, в нем отчасти любовно его безумие), в основе которого как-то бесконечная обходительность души, непередаваемая куртуазия, так что, становится понятным, как некогда, будучи в милостивом расположении духа, мог осчастливать этот король.

Господи! По моему мнению, как раз те вещи, о которых я говорил, скрепляют в единое целое всего Шекспира. В них — тайна, и слово «атмосфера» объясняет их так же недостаточно, а пожалуй, даже поверхностно, как слово «светотень» — тайну Рембрандтовских творений. Если бы речь шла об одних только персонажах, а обычно предметом рассмотрения как раз и становятся персонажи сами по себе, будто висящие в безвоздушном пространстве, то тогда я говорил бы о мировоззрении Шекспира.

В этом случае нашей задачей было бы увидеть или ощутить общее в том, как все эти персонажи располагаются внутри бытия. Персонажи Данте встроены в гигантскую архитектуру, и то место, которое занимает каждый из них, есть его место согласно мистическому предназначению. Образы Шекспира устроены не соответственно расположению светил, а соответственно самим себе; в себе самих несут они и ад, и чистилище, и небо, и вместо своего места внутри бытия у них есть свое мировоззрение.

Однако мне эти персонажи видятся не каждый сам по себе, но каждый в отношении ко всем остальным, и между ними я вижу не безжизненное, а живущее мистической жизнью пространство. Мне видятся они не сплоскими без всякой связи друг подле друга, как фигуры свитков на лубочной картинке, а выступающими из общей для них всех стихии, как люди, ангелы и звери на картинах Рембрандта.

Драма — я имею в виду не только драму Шекспира — является отражением безусловного одиночества индивидуума столь же, сколько отражением со-бытия людей.

Поскольку происходящее между персонажами для моего взора полно жизни, пристрастности из столь же таинственного источника, что и сами персонажи, поскольку эта игра взаимных ответов, взаимоприглушений и взаимоподкреплений, взаимопринуждений и взаимовозвращений мне представляется творением великого создателя не в меньшей степени, чем сами образы, поскольку, более того, здесь, как и у Рембрандта, я не в состоянии обнаружить грани между образами и той частью полотна, где их нет, по всем этим причинам я и прибегаю к слову «атмосфера», ибо недостаток времени и необходимость объясняться скорее, с праздничной поспешностью, помешали мне воспользоваться более глубоким и более таинственным термином — «миф».

Если бы у меня была возможность с большей обстоятельностью, чем сегодня, остановиться на стихии Рембрандта и одновременно столь же обстоятельно на стихии Гомера, то, пусть на мгновение, три предвечных стихии: атмосфера Шекспира, световые Рембрандта и миф Гомера — слились бы воедино, и мы, снимая в руках этот сверкающий илюз, подобно Фаусту, спустились бы к этим трем матерям и там, где «пространства нет и время стало», причастность бы окровленной сути дагекских гениев, а значит, узрели бы сокровенную суть и нашей эпохи, дабы ее бытию дать атмосферу, ее образам — свет и тень пространства жизни, ее дышанно — мир.

Флюид этот вездесущ, и искать и обнаруживать его то там, то здесь я мог бы без конца. Я мог бы говорить еще час, если бы захотел передать вам свое ощущение того, как живут в нем все эти королевы и всевозможные дамы от Клеопатры до Имогены. Флюид этот настолько очевиден для меня во всем, что я бываю глубоко поражен, когда сталкиваюсь с персонажем, подобно Макбету, почти совершенно изъятый из этой атмосферы.

Мне кажется тогда, что Шекспир придал его облику какую-то особую прозрачность, окружил его ледяным венным смерти, ужасным дышаньем Гекаты, убивающим вокруг него все живое, летучее, восприимчивое, все связующее с людьми — то, чем столь насыщен воздух вокруг Гамлета: в сценах с актерами это некая экспансия всего его существа, по-корольски милостиво дающего себе волю, дая радость, более того, осчастливливая; в сценах с Полонием, с Розенкранцем и Гильденстерном — это сознательное использование преимуществ своего высокого положения — с горечью и иронией являет он свое превосходство, ибо и эта привилегия ничего не стоит, и это его качество годится только на то, чтобы сделать

себе из него еще одну муку.

Однако мне эти персонажи видятся не каждый сам по себе, но каждый в отношении ко всем остальным, и между ними я вижу не безжизненное, а живущее мистической жизнью пространство. Мне видятся они не сплоскими без всякой связи друг подле друга, как фигуры свитков на лубочной картинке, а выступающими из общей для них всех стихии, как люди, ангелы и звери на картинах Рембрандта.

Драма — я имею в виду не только драму Шекспира — является отражением безусловного одиночества индивидуума столь же, сколько отражением со-бытия людей.

Поскольку происходящее между персонажами для моего взора полно жизни, пристрастности из столь же таинственного источника, что и сами персонажи, поскольку эта игра взаимных ответов, взаимоприглушений и взаимоподкреплений, взаимопринуждений и взаимовозвращений мне представляется творением великого создателя не в меньшей степени, чем сами образы, поскольку, более того, здесь, как и у Рембрандта, я не в состоянии обнаружить грани между образами и той частью полотна, где их нет, по всем этим причинам я и прибегаю к слову «атмосфера», ибо недостаток времени и необходимость объясняться скорее, с праздничной поспешностью, помешали мне воспользоваться более глубоким и более таинственным термином — «миф».

Если бы у меня была возможность с большей обстоятельностью, чем сегодня, остановиться на стихии Рембрандта и одновременно столь же обстоятельно на стихии Гомера, то, пусть на мгновение, три предвечных стихии: атмосфера Шекспира, световые Рембрандта и миф Гомера — слились бы воедино, и мы, снимая в руках этот сверкающий илюз, подобно Фаусту, спустились бы к этим трем матерям и там, где «пространства нет и время стало», причастность бы окровленной сути дагекских гениев, а значит, узрели бы сокровенную суть и нашей эпохи, дабы ее бытию дать атмосферу, ее образам — свет и тень пространства жизни, ее дышанно — мир.

Флюид этот вездесущ, и искать и обнаруживать его то там, то здесь я мог бы без конца. Я мог бы говорить еще час, если бы захотел передать вам свое ощущение того, как живут в нем все эти королевы и всевозможные дамы от Клеопатры до Имогены. Флюид этот настолько очевиден для меня во всем, что я бываю глубоко поражен, когда сталкиваюсь с персонажем, подобно Макбету, почти совершенно изъятый из этой атмосферы.

Мне кажется тогда, что Шекспир придал его облику какую-то особую прозрачность, окружил его ледяным венным смерти, ужасным дышаньем Гекаты, убивающим вокруг него все живое, летучее, восприимчивое, все связующее с людьми — то, чем столь насыщен воздух вокруг Гамлета: в сценах с актерами это некая экспансия всего его существа, по-корольски милостиво дающего себе волю, дая радость, более того, осчастливливая; в сценах с Полонием, с Розенкранцем и Гильденстерном — это сознательное использование преимуществ своего высокого положения — с горечью и иронией являет он свое превосходство, ибо и эта привилегия ничего не стоит, и это его качество годится только на то, чтобы сделать

Перевел с немецкого Александр НАЗАРЕНКО.  
1907 г.  
● У. Шекспир. Рисунок М. Ю. Лермонтова, 1832.  
● Макбет, вид сады. Рисунок Сальвадора Дали, 1946.  
● Гофмансталь. Рисунок Виола.

Шекспир

26.1.95, 43