



**HAL**  
open science

# Traduction de Shakespeare et son critique Brandes de Léon Chestov

Emma Guillet

► **To cite this version:**

Emma Guillet. Traduction de Shakespeare et son critique Brandes de Léon Chestov. Littératures. 2013. dumas-00931674

**HAL Id: dumas-00931674**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00931674>**

Submitted on 15 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Traduction de**  
*Shakespeare et son critique*  
*Brandes*  
**de Léon Chestov**

**GUILLET**  
**Emma**

UFR Etudes slaves

---

Mémoire de master 1

Spécialité Russe

Sous la direction de Madame DESPRÉS

*Année universitaire 2012-2013*





**Traduction de**  
*Shakespeare et son critique*  
*Brandes*  
**de Léon Chestov**

**GUILLET**  
**Emma**

UFR Etudes slaves

---

Mémoire de master 1

Spécialité Russe

Sous la direction de Madame DESPRÉS

*Année universitaire 2012-2013*



*Emma Guillet*  
*Master 1 Etudes slaves*

Léon Chestov  
*Shakespeare et son critique Brandes*

*Université Stendhal*  
*2012-2013*



## **Remerciements**

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche, Madame Isabelle Després, pour ses conseils et son soutien dans la réalisation de cette traduction. Ma reconnaissance va également à Monsieur Rambert Nicolas pour son aide précieuse dans l'analyse des questions philosophiques développées dans cet ouvrage, ainsi qu'à Mademoiselle Ekaterina Nikolskaïa pour les questions de langue. Je remercie Monsieur Grégoire Simon d'avoir mis à ma disposition la photographie placée en couverture de cette ouvrage. Je tiens enfin à exprimer toute ma gratitude à mon entourage pour ses encouragements et sa constante bienveillance.



## DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ..... GUILLET ..... PRENOM :

..... EMMA .....

DATE : ..... 31/07/2013 ..... SIGNATURE :



## Table des matières

Remerciements.....	7
Комментарий к тексту Льва Шестова « Шекспир и его критик Брандес ».....	11
1. Боевое крещение Шестова.....	12
1.1. Брандес и его учителя. Апофеоз равнодушия. ....	12
1.1.1. « Биографический » метод. Брандес по стопам Сент–Бева.....	13
1.1.2. « Аристократизм » Ницше. Брандес на высотах равнодушия.....	16
1.1.3. Ипполит Тэн. Величие и падение « случая ».....	18
1.2. Ужасы философского разума.....	19
1.3. Неотступный вопрос « зачем ? ».....	21
2. Осмысление жизни.....	23
2.1. Творчество как жизнь.....	23
2.2. Произвол переживания.....	24
2.3. От трагедии до притчи и обратно.....	25
3. Тупик или начало пути ?.....	27
3.1. Соблазн добра.....	28
3.2. Зablуждения смысла.....	28
3.3. «Время вышло из своей колеи».....	29
Traduction de Shakespeare et son critique Brandes de Léon Chestov.....	31
I.....	35
II.....	47
III.....	67
IV.....	83
V.....	89
VI.....	101
VII.....	113
VIII.....	121
IX.....	133
X.....	151
XI.....	166
XII.....	175
XIII.....	185
XIV.....	199
XV.....	211
XVII.....	241
XVIII.....	249
XIX.....	261
XX.....	277
XXI.....	287
XXII.....	295
XXIII.....	307
XXIV.....	313
XXV.....	325
XXVI.....	335
XXVII.....	345
XXVIII.....	351
XXXI.....	377
XXXII.....	385
Index nominum.....	402

Bibliographie.....	405
Table des illustrations .....	409
MOTS-CLÉS.....	410
RÉSUMÉ.....	410

**Комментарий к тексту Льва Шестова  
« Шекспир и его критик Брандес »**

В 1898 в России вышла в свет сейчас почти забытая книга Шестова «Шекспир и его критик Брандес». Посвященная великим трагедиям английского поэта, она была холодно принята критиками и с тех пор никогда не была переведена на французский язык. Однако, хотя книга не лишена недостатков, в ней уже звучат характерные для Шестова интонации, темы и вопросы.

В этой работе мы поставили себе целью понять по каким причинам она была написана, т.е. какие у Шестова были цели, чему он противостоял и какую точку зрения он противопоставил взглядам своих оппонентов, в первую очередь взглядам датского критика Георга Брандеса. Мы постарались проанализировать собственный подход автора к изучению шекспировских трагедий и сделанные им выводы. В итоге мы постарались определить место книги в творчестве Шестова и указать в чем дальше изменилась его точка зрения.

## ***1. Боевое крещение Шестова***

### **1.1. Брандес и его учителя. Апофеоз равнодушия.**

«Шекспир и его критик Брандес» (1898) полемически откликается на книгу Георга Брандеса «Шекспир. Жизнь и произведения», опубликованную в 1895–1896 годах. Уже в декабре 1895 года Шестов посвятил статью первым главам книги Брандеса, опубликованной в русском переводе в журнале «Русская мысль»<sup>1</sup> В биографии философа, написанной его дочерью Натальей Барановой–Шестовой, упоминается позднейший разговор между Шестовым и его другом Бенжаменом Фонданом, где философ объясняет обстоятельства и причины, которые побудили его писать «своего» Шекспира :

В это время [вероятно, 1892–1894] я читал Канта, Шекспира и Библию. Я сейчас же почувствовал себя противником Канта. Шекспир же меня перевернул так, что я потерял сон. И вот однажды я прочитал в одном русском журнале перевод нескольких глав из книги Брандеса, посвященной Шекспиру. Я сильно разгневался. [...] Будучи за границей... я однажды увидел в витрине книгу Брандеса о Шекспире. Я ее покупаю<sup>2</sup> [вероятно, лето 1896], читаю, и гнев снова распаляется во мне. Брандес был тогда крупной личностью. Он открыл Нитше, он поддерживал связь со Стюартом Миллем и т. д... Но это был род «под-Тэна», маленький Тэн, конечно, не лишенный некоторого таланта. Но читал он, не углубляясь, и скользил по поверхности вещей. «Мы чувствуем с Гамлетом», «мы испытываем с Шекспиром» и т. д... Словом, Шекспир не мешал ему спать.<sup>3</sup>

1

ШЕСТОВ, Л.И. Георг Брандес о Гамлете / Л.И. Шестов // Киевское слово. – 1895. – №2855. – 22 декабря.

2 Наталья Баранова–Шестова сообщает, что Шестов купил книгу в следующем издании : Georg Brandes. William Shakespeare. Paris, Leipzig, München, Verlag Albert Langen, 1896. Шестов читает Брандеса в немецком переводе.

3 БАРАНОВА–ШЕСТОВА, Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников. т.1 / Баранова–Шестова. – Париж : La Presse Libre, 1983. С.26–27. Румынский поэт и мыслитель Бенжамен Фондан (1898–1944) познакомился с Шестовым в 1924 году. Скоро он стал близким другом и учеником Шестова в философском плане. С 1933 года по 1936 год Фондан вел записи своих бесед с ним, на основе которых написаны «Встречи с Шестовым» (*Rencontres avec Léon Chestov*, Paris/Saint-Nazaire, Plasma/Arcane 17, 1982). Н. Баранова–Шестова ссылается на страницы 35 и 85 этой книги.

В этих воспоминаниях много интересного. Во-первых, Шестов поставляет Шекспира в связь с Кантом и Библией, которые, как мы увидим, оказываются, вместе с « величайшим из поэтов », постоянными собеседниками в своей первой книге. Во-вторых здесь четко проявляется, что первым побуждением Шестова написать свою книгу является гнев, вызванный книгой Брандеса, и желание защитить свое понимание Шекспира. А чем датский критик вызвал такой гнев у Шестова ? Шестов говорит нам, что « Брандес был тогда крупной личностью ». Для современного же читателя имя Брандеса вовсе не знакомо звучит. Поэтому небесполезно напомнить в общих чертах, что представлял собой датский критик.

Георг Брандес (1842–1927) стал известен как теоретик натурализма и главный деятель литературного движения « Современный прорыв » (*Det Moderne Gennembrud*), то есть проникновения в Европу реалистической скандинавской литературы. Брандес вошёл в литературу в 1860-е годы после получения диплома Доктора в философии в университете Копенгагена. Опубликованный в 1866 году его трактат « О дуализме в нашей новейшей философии » (*Om dualismen i vor nyeste filosofi*, 1866), проявляющий атеизм в духе Фейербаха, вызвал сильную реакцию в университетской среде и заставил его уехать на несколько месяцев во Францию. Именно там Брандес ознакомился с работами Сент–Бева, Стюарта Милла и Тэна, на которых ссылается Шестов в своем описании Брандеса. Вернувшись в Копенгаген в 1871, Брандес приступил к чтению университетского курса лекций, опубликованных в 1872-1890 под названием « Главные течения в европейской литературе 19 в. » (*Hovedstringer i det nittende aarhundredes litteratur*). Впоследствии Брандес написал большое количество биографических монографий, в том числе об Ибсене, о Гете, о Вольтере или о Юлие Цезаре. Брандес тоже известен как один из первых комментаторов Ницше, с которым он переписывался с конца 1887 года до помутнения рассудка философа в 1889 году.

Итак, книга Брандеса « Шекспир. Жизнь и произведения » был написан в стиле « биографической » монографии, под совместным влиянием Сент–Бева, Тена и Ницше. О Сент–Беве Шестов почти ничего не говорит. Однако, в качестве основателя « биографического » метода, тот оказал очень сильное влияние на Брандеса.

### **1.1.1. « Биографический » метод. Брандес по стопам Сент–Бева**

Шарл–Огюстен де Сент–Бев (1804–1869) охарактеризовал свой метод следующим образом :

Для меня литература существует в неразрывной связи с человеком, по меньшей мере неотделима от остального в нем [...] Чтобы понять всего человека, то есть нечто иное, чем его интеллект, не помешает всесторонне изучить его. До тех пор, пока не задашь себе определенного количества вопросов о писателе и не ответишь на них, хотя бы для себя одного и про себя, нельзя быть уверенным, что он полностью раскрылся тебе, пусть даже вопросы эти на первый взгляд кажутся далекими от его творчества: каковы были его отношения с религией? Как влияла на него природа? Как он относился к женщинам, деньгам? Был ли богат, беден; каков был его распорядок дня, каков быт? Какие пороки или слабости были ему присущи? Любой из ответов на эти вопросы важен при оценке как автора, так и самого произведения,

если произведение это — не трактат по геометрии, а литературный труд, то есть такой, куда входит все.<sup>4</sup>

В свою очередь Брандес проявляет подобное любопытство по отношению « всего человека », скрывающегося под произведением, и задает себе такие же вопросы, как Сент–Бев. В первой главе своей книги о Шекспире он пишет :

Триста лет прошло с тех пор, как этот гений появился во всей своей самобытности, а между тем он все еще, как современник, занимает собою Европу. [...] Всего сильнее, однако, приковывает он того, кто создан природой так, что прежде всего его привлекает и захватывает человеческая душа, таящаяся и открывающаяся в произведении великого художника. "Я не выпущу тебя, пока ты не выразишь мне тайны своего существа" - вот слова, которые напрашиваются на уста подобному читателю Шекспира.<sup>5</sup>

Брандес ставит своей главной целью разгадать тайну, окружающую личность Шекспира, обнаружить « человеческой души » под маской художника. И таким же образом, как Сент–Бев, он с этой целью ссылается на биографические данные (« документы, купчие крепости, процессуальные акты [...] отзывы современников [...] несколько дневников, веденных его современниками и, между прочим, записную книжку одного владельца театра и закладчика <sup>6</sup>»). Из этих источников критик выводит заключения об отношении Шекспира к деньгам, о его связях с властью и воспроизводит контекст его литературной деятельности. Поэтому « биографический » метод Брандеса, как и метод Сент–Бева, более приближается к зарождающейся социологии, в смысле исследования отношений человека с окружающим обществом, чем к чистой психологии художника<sup>7</sup>.

Такому методу Шестов относится крайне скептически, в первую очередь потому что существуют явные несовпадения между жизнью и творчеством Шекспира<sup>8</sup>. Более того ему противен нарисованный Брандесом портрет Шекспира, где поэт изображается в обыденной жизни, со своими пошлыми интересами и интригами. В поэте его, как и Брандеса, интересуется душа. Но на его взгляд душа не достигается с помощью разоблачения материальных условий творчества поэта, его слабостей или политических тенденций :

Для нее [современной критики, к которой относится Брандес] цельность поэтической души, внутренняя гармония между запросами духа и творчеством - непонятная,

4 Цитат находится в русском переводе книги Марселя Пруста. ПРУСТ, М. Против Сент–Бева. / Марсель Пруст. — М.: ЧеРо, 1999 (в электронном виде на сайте litmir.net). В подлиннике : Sainte-Beuve. Nouveaux lundis. « Chateaubriand ». Paris : Michel Lévy, 1863-1870, Т.3, С.28

5 БРАНДЕС, Г. Шекспир. Жизнь и произведения. / Г. Брандес. Перевод В.М. Спасской и В.М. Фриче – М. : "Алгоритм", 1997. Отпечатано по изданию Брандес, Шекспир. Жизнь и произведения, М.,1899 г. OCR Бычков М.Н. (в электронном виде на сайте lib.ru)

6 Там же.

7 О связях между Сент–Бевом и социологией, см. статью LEPENIES Wolf. Sainte-Beuve comme sociologue. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2005, N°57. pp. 271-284

8 «При полнейшей готовности обобщать даже самые незначительные факты, при решительности в заключениях, даже той, которую проявляет сам Брандес, приходится признаться, что писательская деятельность Шекспира непонятным, невероятным даже образом отделена от условий, в которых он жил и воспитывался.» ШЕСТОВ Л.И. Шекспир и его критик Брандес, III/ Шестов. – СПб. : Менделевич, 1898 (в электронном виде на сайте vehi.net)

ненужная вещь - они ищут лишь связи между событиями, толчка, как причины, вызвавшей следствие. И всякая причина хороша, всякий толчок годится. Поэтому Шекспир и ростовщиком был, и завистником, и угодничал перед Яковом; поэтому он "не понимал Гомера", "без зазрения совести" изуродовал Цезаря.<sup>9</sup>

Шестов отвергает « биографический » метод Брандеса, заимствованный у Сент–Бева, потому что критик не считает « поэтическую душу » в своей цельности, а подвергает ей всяким внешним влияниям. И, что еще хуже, потому что для его выводов могут служить любые факты, любые догадки об этих фактах.

А как же достичь души Шекспира в своей цельности? По признанию самого Шестова, английский поэт уже давно умер, оставив нам лишь свои произведения в свидетельстве о том, что занимало его душу. Поэтому Шестов объединяет два подхода: текстуальный и субъективный. Текстуальный подход заключается в том, чтобы всмотреться в самые произведения Шекспира и в их литературные источники, например в Плутарха для римских трагедий. Шестов цитирует целые отрывки, выведенные из шекспировских произведений, и добавляет к ним очень подробное, иногда буквальное, толкование. Но самым интересным является его « субъективный » метод, который в его дальнейших работах приобретет название « странствования по душам ». Субъективный подход заключается в том, чтобы « осмыслить и понять [...] внутреннюю борьбу, которая происходит в душе<sup>10</sup> » героев шекспировских произведений, то есть понять, что в них заинтересовал Шекспир. А для этого нужно не собрание биографических фактов, а погружение в самого себя. Для Шестова именно лично испытываемые критиком (как и поэтом) чувства дадут ему ключ к пониманию его произведений. Брандес же говорит обо всем издалека, « не углубляясь, скользящий по поверхности вещей »:

Та жизнь, о которой он рассказывает словами Гамлета и других трагических героев, известна ему лишь *понаслышке*. Иначе он понял бы, что не в оправдании и обвинении принца дело, и не повторял бы в разных тонах пессимистические рассуждения, *вычитанные им из книг*. Гамлета терзает его мрачность, Брандесу - приятно говорить меланхолически [...] Гамлет все время, пока длится его трагедия, чувствует, что нельзя примириться с Медузой, не покорив ее. Пока связь времен не будет восстановлена, *нельзя, не нужно жить*.<sup>11</sup>

Субъективный пафос этого отрывка – слова « *нельзя, не нужно жить* » звучат как отчаянный крик не только Гамлета, но и самого Шестова – чувствуется во многих местах его разбора<sup>12</sup>. Шестов всегда стоит очень близко к героям Шекспира и объясняет нам, что происходит у них в душе, неявно ссылаясь на свой собственный опыт жизни. Таким образом Шестов согласился бы с упреками, обращенными Марселем Прустом к Сент–Беву:

Этот метод [Сент–Бева] идет вразрез с тем, чему нас учит более углубленное

9 Там же, XVI

10 ШЕСТОВ Л.И. Указ. соч., XVII

11 Там же, VIII. Мы подчеркиваем.

12 Литературовед Женеви́ев Пирон, в своей книге о Шестове « Léon Chestov. Philosophe du déracinement », опубликованной в 2010 году, передает, что современники Шестова сразу же почувствовали субъективный характер его понимания шекспировских драм. Критик Д. Малахов, в опубликованной в 1900 году статье « Л.Шестив и его критик Брандес », даже полагает, что книга Шестова на самом деле не посвящена ни Шекспиру, ни Брандесу, а выражает личные мысли, которые терзали его автора. (Geneviève Piron, *op.cit.*, L'Age d'homme, Lausanne, 2010, p.139).



познание самих себя: книга — порождение иного «я», нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках. Чтобы попытаться понять это «я», нужно погрузиться в глубины самого себя, попробовать воссоздать его в себе. *Ничто не заменит нам этого усилия нашего сердца.* [...] Слишком просто было бы думать, что одним прекрасным утром мы получим ее по почте в виде неопубликованного письма, присланного нам другом-библиотекарем, или случайно услышим из уст кого-то, кто хорошо знал автора.<sup>13</sup>

А это необходимое «усилие сердца», о котором пишет Пруст, является для Шестова не только лучшим доступом к душе автора, а еще всегда присутствующим элементом в любом литературном разборе. Брандес, хотя он ссылается на «объективные» факты жизни Шекспира, судит как человек во плоти, со своим «складом души», мыслящий в определенном контексте и с определенными целями. И в этом беда: Брандес, по мнению Шестова, относится к типу «кабинетных людей», то есть к типу ученых, далеко стоящих от жизни и желающих больше всего на свете «покоя» вокруг себя<sup>14</sup>. А «кабинетные люди», порывавшие с жизнью ради познания, вовсе не способны понять душу поэта:

Кабинетные люди всегда стояли и будут стоять далеко от того, что происходило в душе великого поэта, окунувшегося с головой в жизнь.<sup>15</sup>

### 1.1.2. «Аристократизм» Ницше. Брандес на высотах равнодушия.

У Брандеса не только неприспособленный к поэзии душевный склад, у него еще «человеческие, слишком человеческие» намерения по отношению к Шекспиру. По мнению Шестова Брандес поставил себе главной целью применение взглядов Ницше к творчеству Шекспира:

Между прочим, эта "объективность" не мешает ему гнуть свою линию и доводить постепенно Шекспира через Гамлета, Тимона Афинского и Кориолана - до *Übermensch'a*, недавно возведенного Фридрихом Ницше. Оттого-то он так принижает Брута, который плохо подходит к намеченной себе критиком цели.<sup>16</sup>

Ницше, в отличие от представителей «современной критики» или от Канта, Шестов не считает своим противником. В то время, когда он писал своего «Шекспира», Шестов «с увлечением читал Ницше<sup>17</sup>» и даже вынес в эпиграф к своей книге известную цитату немецкого писателя: «Я ненавижу читающих бездельников<sup>18</sup>» (фраза обращена в адрес Брандеса).

---

13 ПРУСТ, М., Указ. соч.

14 Опять же очень интересно сравнить взгляды Шестова с прустовскими. В его «Против Сент-Бева» романист замечает, что Сент-Бев гордился быть «кабинетным» человеком, потому что это защищало его от полемики и закрепляло достоверность его оценок: «Он будет часто повторять, что жизнь литератора сосредоточена в его кабинете, противореча шумным протестам, с которыми он обрушится на сказанное Бальзаком в «Кухине Бетте». И все же он так и не постигнет душу поэта, этот уникальный, замкнутый мир, не сообщающийся с внешним.» (ПРУСТ, М. Против Сент-Бева). Однако здесь для Шестова самое главное не то, что у поэта душа как «замкнутый мир», а то, что поэт, в отличие от «кабинетного человека», не прервал связь с жизнью.

15 ШЕСТОВ Л.И. Указ. соч., IV

16 Там же, XVI

17 БАРАНОВА-ШЕСТОВА, Н. Указ. соч. т.1, С.31. В нескольких местах книги Шестова находятся следы, свидетельствующие о том, что он внимательно читал ницшевское «Рождение трагедии».

18 НИЦШЕ, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. Сочинения в 2-х тт., т. 2. М., 1997./ С. 28

Почему тогда датский поклонник Ницше вызвал у Шестова вражду ? Кроме того, что идеи Ницше, будучи анахроническими внешними ссылками, не позволяют никакого понимания Шекспира, проблема еще в том, что Брандес, по мнению Шестова, не правильно понял Ницше. Поэтому тот и служит ложным оправданием собственных взглядов Брандеса.

В своем « Шекспире » Брандес ссылается на воззрения Ницше по поводу « великих людей », в том числе и поэтов, чтобы объяснить почему Шекспир, после того как он так горячо воспевал народную мудрость и красоту простых людей, стал смотреть на народ с презрением :

[Шекспир] жил уже на холодных высотах, за снеговой линией, по ту сторону человеческих похвал и упреков, над радостями почета и огорчениями славы, вдыхая чистый воздух горных мест - то высокое равнодушие, к которому стремится несомая своим презрением душа.<sup>19</sup>

Брандес старается этим доказать, что Шекспир, стоящий же высоко над злобой дня и политической жизни, проявлял, как и Ницше, антидемократические тенденции, которые объясняют его вражду к « толпе ». Несмотря на герменевтические причины, по которым Шестов никак не мог согласиться с этим<sup>20</sup>, он в первую очередь упрекает Брандеса в злоупотреблении слов Ницше. Мы выше упомянули существование переписки между Брандесом и Ницше. Одно из первых писем этой переписки, отправленное Брандесом 28 ноября 1887, объясняет нам, за что Брандес тогда ценил Ницше :

Духом новизны и самобытности веет от Ваших книг. Я не совсем еще понимаю то, что я прочел, мне не всегда ясно, к чему Вы стремитесь. Однако многое согласуется с моими собственными мыслями и симпатиями - пренебрежение к аскетическим идеалам и глубокое неприятие демократической усредненности. Ваш аристократический радикализм.<sup>21</sup>

Полупохвальное письмо Брандеса – дальше критик допускает оговорки по поводу других положений Ницше – показывает, что Брандес видел в Ницше подтверждение своих политических взглядов и мировоззрения. А у Шестова совсем другое понимание слов немецкого философа :

У Ницше все они имеют смысл и употребляются в свое время и на своем месте. Мы не можем здесь подробно говорить о Ницше, которого трагическая судьба привела к его поразительной философской лирике, если так можно выразиться, дающей ему возможность сохранить видимое душевное равновесие в таком положении, которое для всякого другого человека было бы невыносимым. Читая Ницше, не надивись тому напряжению, до которого может дойти человек, если ему нужно оправдать и осмыслить свою жизнь здесь, "на отмели времен". Но сила и мощь Ницше дала ему массу поклонников, разносящих по свету его "слова". К ним относится и Брандес.<sup>22</sup>

Для Шестова Ницше писал о « холодных высотах », на которых стоят « великие люди », не с политической целью, чтобы оправдать превосходство высших классов над низшими или интеллигентов над толпой, а прежде всего, чтобы « оправдать и осмыслить свою жизнь ». Поэтому культ « равнодушия » и « аристократизма » на устах Брандесом ничего не говорит ни о Ницше, ни о Шекспире, а лишь служит

19 БРАНДЕС, Г. Указ. соч.

20 См. главы XVI-XXI, посвященные « Кориолану ».

21 НИЦШЕ Ф. Письма. / Фр. Ницше. — М.: Культурная революция, 2007. С. 288

22 ШЕСТОВ Л.И. Указ. соч., XVI

оправданием собственного равнодушия датского критика.

### 1.1.3. Ипполит Тэн. Величие и падение « случая »

« Равнодушие » у Шестова является очень важной темой. Мы помним его последние слова о Брандесе в разговоре с Фонданом : «Словом, Шекспир не мешал ему спать ». Параллельно с обсуждением положений Брандеса и оформлением своего собственного понимания Шекспира, Шестов ведет углубленное исследование о причинах этого « равнодушия ». И это начинается с Тэна. В одном письме от ноября 1896 Шестов попросил сестру своего зятя и личную подругу, Софью Григоревну Пети, живущую в Париже :

Пришлите книги! Тэна историю литературы всю, его же *De l'intelligence*, и потом у Вас есть моя книга об Огюсте Конте, перевод с английского. Если пришлете — премного обяжете. В библиотеку ходить и там работать мне невозможно, хотя я себя гораздо лучше чувствую, а *без Тэна нельзя мне писать*. Я уже начал писать, но по памяти невозможно цитировать. А меж тем все дело в том, чтобы во вступлении *охарактеризовать роль и значение так называемой «научной», т. е. тэновской критики и связь ее с ленивым эпосом Брандеса*. . . (Берлин, 3.11. 1896).<sup>23</sup>

Итак, что представляет собой « тэновская критика » и какое влияние она оказала на Брандеса ? В своей « Истории английской литературы » и дальше в « Философии искусства » Ипполит Тэн (1828-1893) развивает историко–генетический анализ искусства. По мнению Тэна искусство, как общественное явление, отражает « дух времени » и выражает « господствующий тип » в определенной эпохе (оказывающейся под тройственным влиянием расы, среды и момента<sup>24</sup>). В свою очередь художник, как представитель общественного организма, не только отражает этот « тип », но и должен изображать субстанциальные стороны жизни, « сущность вещей ». Существует, говорит Тэн, « один и тот же закон, как для органического, так и для нравственного мира. Это то, что Жоффруа Сент-Илер называет единством композиции<sup>25</sup>» и искусство заключается в « равнодушном изображении равнодушных сил природы<sup>26</sup>». Однако получается такой парадокс, что с таким методом пропадает и сущность искусства (ведь наука должна равнодушно изобразить равнодушные силы природы) и всякий понятный закон. В заключении своего разбора Шекспира Тэн объясняет :

Если бы Шекспир писал психологию, он сказал бы вместе с Эскиролем: человек есть нервная машина, управляемая темпераментом, расположенная к галлюцинациям, увлекаемая не знающими узды страстями, неразумная по существу своему, смесь животного и поэта, имеющая вместо разума - пыль; воображение - ее единственная опора и руководитель; и *случай ведет человека сквозь очень определенные и самые сложные обстоятельства к горю, преступлению, безумию, смерти*.<sup>27</sup>

Иными словами, тогда как Тэн претендует на « научное » объяснение шекспировских произведений, он полагает, что в них, как и в человеческой жизни в целом, царит

23 БАРАНОВА–ШЕСТОВА, Указ соч. С. 28

24 См. Тэн, История английской литературы, « Предисловие ».

25 ТЭН И.А. Histoire de la littérature anglaise / Ипполит Тэн. – Париж : Gallimard, 1866–1878. Т.2, IV. С.387

26 ТЭН И.А. Указ. Соч. Т.4, II. С.279

27 Там же. С.259

безжалостный « случай ».

В этом и заключается сходство между Тэном и Брандесом, который, хотя он далеко стоит от торжествующего сциентизма своего учителя, объясняет трагедии шекспировских героев « слепой и жестокой судьбой»:

Очевидно, что брандесовская "слепая судьба" это наряд в целях многосторонности и художественности, для ученого "случая", - так же, как и "крик человечества, ужаснувшегося пред самим собой". Ибо что такое этот крик, приписываемый Шекспиру, и это созерцание "слепой и жестокой" судьбы, как не высказанное Тэном убеждение, что Шекспир видел сам и нам показал этот "случай" как единственный закон для нашего существования? Оба писателя, один - "гениальный, но односторонний" Тэн, другой - многосторонний, но не гениальный Брандес, основным пунктом принимают тот вывод науки, который ученый формулировал, как господство случая над жизнью человека.<sup>28</sup>

Именно против этого господства случая над жизнью человека Шестов и восстал в своем «Шекспире».

## 1.2. Ужасы философского разума

Но Шестов не останавливается на этом. От современной научной критики он восходит к Спинозе и Канту, которые дальше и останутся постоянными собеседниками философа. Интересно заметить, что уже в 1896–1898 годах Шестов враждебно относился к власти « разума », который не только игнорирует самые главные вопросы в человеческой жизни, но и вообще губит жизнь в человеке. Дальше власть « разума » приобретет у Шестова название идеализма.

В третьей своей книге « Достоевский и Ницше (Философии трагедии)» (1902) Шестов напишет о вреде, причиненном идеализмом, следующим образом :

всякая философия, повторяю, непременно и безусловно преследовала цели самооправдания, хотя бы она себе в этом и не давала отчета. И идеализму эта цель была всегда присуща. Он ставил людям задачи и возносил тех, которые соглашались принимать на себя эти задачи; тех же, которые от них отказывались, он предавал проклятию и позору, никогда не имея ни терпения, ни охоты справляться о причинах, в силу которых его учение в известных случаях (и так часто!) отвергалось. У него заранее было готово объяснение для всех случаев своей неудачи; там, где его не принимали, он утверждал, что наталкивался на безумие или на злую волю. Он обзавелся категорическим императивом, дававшим ему право считать себя самодержавным монархом и законно видеть во всех, отказывавших ему в повиновении, непокорных бунтовщиков, заслуживающих пытки и казни. И какую утонченную жестокость проявлял категорический императив каждый раз, когда нарушались его требования! Тем, у которых плохое воображение и малый опыт в этих делах, я рекомендую перечитать шекспировского "Макбета". Он пояснит доверчивым людям, чего добивался идеализм и, главное, какими средствами! Может быть, человеческая душа и точно слишком упорный материал, может быть, нужно было наряду с прочими "бичами" ниспослать бедным смертным и идеализм.<sup>29</sup>

А уже во время написания своего « Шекспира » Шестов видел во власти « разума » губительную, жестокую силу, приведшую не только Макбета, но и Гамлета к

28 ШЕСТОВ Л.И. Указ соч., IV

29 ШЕСТОВ Л.И. Собрание сочинений. Т. 3. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Лев Шестов. - Изд. 2-е. - СПб. : Шиповник, [1900]. С. 7

трагедии. Как мы это видели по поводу « кабинетных людей », философский разум учит людям равнодушно смотреть на жизнь и превращает все вокруг них в мертвые отвлеченные понятия. Здесь отражается философское кредо, выраженное Спинозой : « Нужно не смеяться, не плакать, не проклинать - а понимать » (« *non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere* »)<sup>30</sup>. Разум должен отвечать на все вопросы « необходимостью », определенной законами природы, и отклоняет любой вопрос о смысле судьбы и переживаний человека, как в известном примере Спинозы о падении кирпича на голову проходящего мимо человека.<sup>31</sup>

И Гамлет, по мнению Шестова, является первой жертвой равнодушного « разума ». Гамлет – "мыслитель по природе" по Брандесу – научившись «мыслить» в Виттенберге, разучился чувствовать «жизненный пульс» в себе :

Покой душевный, ровная, тихая жизнь в Виттенберге разучили его любить и ненавидеть. Из этого вытекла его пессимистическая философия, его неверие, его бездеятельность.<sup>32</sup>

Забывший о жизни, «мыслитель по природе» не только медлит и бездействует, но и убивает друзей без всякой нужды, терзает Офелию, и не умеет любить погибшего отца достаточно, чтобы отомстить его убийце. И все это потому, что, под влиянием разума, он разучился ценить жизнь.

С Кантом власть разума еще увеличивается. Определив посредством «категорического императива» разрешаемые и запрещенные поступки, разум захватил нравственное пространство. По Канту категорический императив<sup>33</sup> должен руководить нашими действиями без всякого вмешательства других человеческих способностей (например чувствительности) или потребностей (например собственного интереса). Таким образом нравственность основана на чистоте ее разумного принципа и на безусловном послушании человека его повелениям. Опять же, по мнению Шестова, пропадает сущность человеческой жизни, в которой мы не только послушно делаем то, что нам говорит разум, но и любим, хотим, стремимся, создаем и т.д. Поэтому категорический императив запрещает понимание человека в своей цельности и, что гораздо хуже для Шестова, оправдывает наказание ослушников «пыткой угрызания совести». В этом и заключается трагедия Макбета, который сожалел об убийстве Дункана, не потому что человек умер, а потому что сам стал «чернодушным» преступником. И по мнению Шестова Шекспир велик именно в том, что, в противоположность от Канта, он не только понял Макбета, но и показал его величие в борьбе с категорическим императивом :

Кант возвел в систему общепринятый предрассудок о черной душе преступника, о категорическом императиве, который казнит своих ослушников, о нравственности, которая противоположна всем человеческим стремлениям. Шекспир сказал иное: категорический императив есть лишь регулятор человеческих поступков, и его роль - чисто внешняя; его сила полезна в том смысле, в каком полезна бдительность предупреждающих и пресекающих преступления органов полиции. Область нравственности начинается лишь там, где кончается категорический императив -

30 СПИНОЗА Б., Политический Трактат, Гл.1, IV (1675). Шестов продолжает разбор этого кредо в книге « На весах Иова » (1929)

31 СПИНОЗА Б. Этика, I, 36. См. ШЕСТОВ Л.И. Шекспир и его критик Брандес. I

32 Там же, VIII

33 КАНТ И. Основоположения метафизики нравов // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1994. С. 195 : «Поступай только согласно такой максиме, руководствуясь которой, ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом» »

всякое принуждение, хотя бы внутреннее. Власть и бессилие императива над людьми представляет большой интерес лишь с практической точки зрения, обеспечивая обществу порядок и безопасность. Но нравственная высота человека измеряется не его готовностью повиноваться правилам, а способностью чувствовать в ближнем себя самого, способностью чувствовать, что Дункан похож на его отца.<sup>34</sup>

Итак, в этой первой книге, Шестов нашел в Шекспире своего «первого учителя философии» и употребил все, что в нем нашел, чтобы защитить права жизни против жестокого господства разума, в котором коренится и научная критика и любой вид идеализма.

### 1.3. Неотступный вопрос «зачем?»

Однако, у Шестова были не только полемические и философские причины защитить права жизни против господства торжествующего «разума». Он еще должен был оправдать жизни перед самим собой, победить не только ленивый пессимизм Брандеса, но и свой. Во время написания своей книги Шестов сильно болел и переживал большой душевный кризис, о котором он вспомнит всю жизнь. В своем «Дневнике мыслей», в записи от 11.06.1920, он об этом кризисе говорит, ссылаясь на гамлетовские слова «Распалась связь времен» :

В этом году исполняется двадцатипятилетие, как «распалась связь времен» или, вернее, исполнится — ранней осенью, в начале сентября. Записываю, чтобы не забыть: самые крупные события жизни — о них же никто, кроме тебя, ничего не знает — легко забываются.<sup>35</sup>

Причины и содержание кризиса во многом остались таинственными. В своей биографии Н. Баранова–Шестова объясняет :

К концу 1895 г. он заболел (нервное расстройство, сильные мучительные невралгии, полное изнеможение) — вероятно, из-за того, что приходилось так много времени отдавать нелюбимому делу<sup>36</sup>, и вследствие потрясения, вызванного трагическим событием в его личной жизни. Что произошло, неизвестно. Некоторые из друзей Шестова, вероятно, с его слов знали о трагическом событии, и упоминания о нем встречаются в их работах, но в чем именно заключалась трагедия, они, очевидно, не знали.

Что бы то ни было, личный кризис Шестова был крупным событием в его жизни<sup>37</sup>. И

34 ШЕСТОВ Л.И. Указ соч., XXXII

35 БАРАНОВА–ШЕСТОВА. Указ. Соч. С. 23

36 Шестов, как старший сын, должен был помогать отцу в ведении семейного дела.

37 О влиянии душевного кризиса Шестова на позднейшие его работы, В. Ерофеев объясняет : « Влияние нервного заболевания на его последующую философию следует признать весьма значительным, особенно если принять во внимание тот факт, что впоследствии Шестов постоянно связывал мировоззренческий кризис в творчестве исследуемых им авторов (см., например, ниже случай с Ницше) с болезнью. Кризис самого Шестова определился открытием «нового зрения» — скорбного, редкого дара ангела смерти, — неминуемо приковавшего внимание философа к теме трагизма индивидуального человеческого существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего «я», отчаянно сопротивляющегося этому уничтожению, но также и другими причинами: болезнями, страданиями, «частными» конфликтами и, наконец, кабалой случая, в которую слишком

он вероятно объясняет его близость к трагическим героям Шекспира, например к королю Лиру :

Только полная безнадежность, только не знающее исхода отчаяние могло привести Шекспира к тем безднам человеческого горя, о которых он рассказывает нам в "Короле Лире". Угадать душу Лира, не переживши хоть отчасти его трагедии, невозможно. И эта трагедия произошла в душе самого Шекспира. Она заставила его задать себе этот великий и страшный вопрос: "зачем?" Кто испытал чувства Лира, кто вместе с Шекспиром умел войти в тот беспросветный мрак, куда сразу, после долгих лет беспечных радостей, попал несчастный старик - для того этот великий вопрос "зачем" никогда не перестанет существовать.<sup>38</sup>

Сам пережив трагедию, Шестов обратился к Шекспиру с желанием понять сущность трагедии и, таким образом, оправдать ее, ответить на неотступный вопрос «Зачем?» (т.е. зачем нам трагедии и все «ужасы» жизни ? зачем жить такой жизнью, «уготовившей такие пытки для беспомощного старика<sup>39</sup>»). А по мнению Шестова, английской поэт, умевший показать всю жизнь в своих драмах, понял и выразил тайный ее смысл :

если Шекспир, изображая ужасы жизни, "не дрогнул" - то лишь потому, что решил поставленный и себе вопрос, т. е. понял смысл этих ужасов.<sup>40</sup> «Поэт примиряет нас с жизнью, выясняя осмысленность всего того, что нам кажется случайным, бессмысленным, возмутительным, ненужным.<sup>41</sup>

В Шекспире Шестов нашел «брата по страданию», учителя и помощника в разрешении самых трудных жизненных вопросов, и предпринимает, по его стопам, осмысление всех «ужасов» жизни.

---

часто попадает человек в течение жизни, чтобы не ощутить ее силы. »

См. ЕРОФЕЕВ, В. «Остается одно: произвол» (Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова). В лабиринте проклятых вопросов. / В. Ерофеев. – М : "Советский писатель", 1990.

38 ШЕСТОВ Л.И. Указ. Соч., XVII

39 Там же, XXV

40 Там же, XXII

41 Там же, IX

## 2. Осмысление жизни

*«Взглянуть на науку под углом зрения художника,  
на искусство же - под углом зрения жизни...<sup>42</sup>»*

Мы рассмотрели, как у Шестова родилось желание защищать права жизни против ее врагов – смертоносного « разума », жесткой необходимости, пессимизма. Остается нам понять, в чем заключается его « осмысление жизни ».

### 2.1. Творчество как жизнь

Во-первых вернемся к его принципу. Как читатель, наверное, уже догадался, для Шестова нет существенной разницы между литературой и жизнью. Для него шекспировские драмы не фикции – точнее в них фиктивный элемент не представляет никакого интереса для него –, а отражения живого опыта поэта. И шекспировские герои — ни выдумки, ни маски, а « лишь люди, которых видел, понимал и ценил поэт<sup>43</sup> ». Шестов нередко утверждает, что в трагедиях Шекспира изображена лишь правда, и решительно отказывается от любого формального объяснения :

*вспомните, что ваша фантазия, как бы жива она ни была, не в силах себе представить действительности, если только вам самому не пришлось переживать трагедии Лира. Тогда лишь поймете вы, что выражения - "волосы становятся дыбом", "руки опускаются" - не метафоры, а истинная правда, - то что бывает в жизни, что рассказы о том, как в одну ночь седеют люди - не выдумка.<sup>44</sup>*

Именно на этом основании Шестов предполагает, что сохранившаяся жизнь в шекспировских драмах может разлить свет и на жизнь вне литературы. По мнению Виктора Ерофеева :

*С самого начала своей деятельности Шестов бросается к литературе с отчаянной, лихорадочной жадностью нищего кладоискателя, напавшего на клад, из которого он в яростном нетерпении вышвыривает полуистлевший хлам и пустые красочные безделушки, чтобы где-то там, в глубине, на дне обнаружить драгоценности, которые в одно мгновение превратят его в богача, дадут ему возможность достойного и счастливого существования.*

Если в литературе можно найти ответы на жизненные вопросы, то потому, что именно писатели (хотя, естественно, не все) пытаются объяснить себе жизнь, именно они не боятся ее ужасов, а умеют соперничать с ними. Поэтому в литературе можно найти не только следы жизни, а настоящий жизненный опыт автора, т.е., как мы это говорили по поводу Ницше, осмысленную и оправданную им самим жизнь. Во время сочинения своего « Шекспира » Шестов, по всей вероятности, верил, что литература, т.е. осмысленная жизнь, может и изменить жизнь. И хотя дальше в его карьере эта вера исчезнет, зато вера в том, что в глубине литературных произведений можно найти правду о жизненном опыте человека, будет только развиваться. В

42 НИЦШЕ, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. « Опыт самокритики », 2. / Ф. Ницше. Соч. Т.1, С.50. – М : Московское книгоиздательство. Перевод Г. А. Рачинского, 1912.

43 ШЕСТОВ Л.И. Указ. Соч., XVII

44 Там же, XXV



опубликованной в 1905 году статье « Трагедия и обыденность » Бердяев четко проанализировал к чему стремится Шестов в своих ранних работах :

Шестов прежде всего и больше всего ненавидит всякую систему, всякий монизм, всякое насилие от разума над живой, конкретной, индивидуальной действительностью. Он жаждет открыть ту действительность, которая скрыта под писаниями Толстого, Достоевского, Ницше, его интересует не "литература" и "философия", не "идеи", а правда о переживаниях всех этих писателей, реальная душа их, живой опыт. У Шестова болезненно идеалистическое требование правды, правды во что бы то ни стало, категории правды и лжи для него основные. На этой почве даже складывается своеобразная гносеологическая утопия: отрицание познавательной ценности обобщения, абстракции, синтеза и в конце концов всякой теории, всякой системы идей, обличение их как лжи и стремление к какому-то новому познанию индивидуальной действительности, непосредственных переживаний, воспроизведению живого опыта. И он хочет, чтобы писания не были литературой, чтобы в них не было "идей", а только сами переживания, сам опыт.<sup>45</sup>

И в своей работе о Шекспире Шестов ставит себе целью воспроизводить этот опыт (хотя получается далеко не так успешно, как в последующих работах, посвященных Достоевскому или Ницше, о жизни которых сохранилось больше материала и к которым Шестов был, наверное, ближе).

## 2.2. Произвол переживания

Как литература не существенно отличается от действительности, так и понимание автора – т.е. воспроизведение его жизненного опыта, не существенно отличается от понимания любого живого человека. « Понимание » человека для Шестова далеко не пустое слово, а весьма требовательный подход :

Человека можно понять лишь живя всей его жизнью, сходя с ним во все бездны его страданий - вплоть до ужаса отчаяния, и восходя до высших восторгов художественного творчества и любви.<sup>46</sup>

Интересно здесь заметить, что Шестов дал новое направление толстовскому пониманию искусства, на которое, в целом, он еще опирается в этой работе. В своей полемической книге «Что такое искусство?» (1897) Толстой определяет искусство следующим образом :

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.<sup>47</sup>

Как мы это видели, искусство для Шестова (т. е. в данном случае литература) тоже состоит в передаче и переживания чувств. Но если для Толстого «заражение» чувств автора происходит естественным, непосредственным образом, без всякого усилия со стороны читателя/зрителя, то для Шестова одна «одинаковость внутреннего опыта»<sup>48</sup>

45 БЕРДЯЕВ, Н. А., « Трагедия и обыденность. 1905 » : Собрание сочинений. Т. III. / Н. Бердяев. – Париж: YMCA-Press, 1989.

46 ШЕСТОВ Л.И. Указ. Соч., VI

47 ТОЛСТОЙ, Л.Н. Что такое искусство. / Л.Н. Толстой. – Лондон : Брадда. 1963. С 64

48 Выражение употребляется по поводу Ницше и Достоевского в третьей книге Шестова. См. ШЕСТОВ, Л.И. Собрание сочинений. Т. 3. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Лев Шестов. - Изд. 2-е. - СПб. : Шиповник, [1900]. С. 23

позволяет понимание передаваемых автором чувств : трагедия понятна лишь тем, кто сам пережил трагедию. Тем не менее как же знать, что эти трагедии действительно одинаковы? Как быть уверенным в своем понимании другого автора? Нельзя. Отсюда выходит новый герменевтический принцип, который дальше приобретет название «произвола» :

Тогда остается одно, говорит Шестов : произвол. Может быть, это слово своей откровенной правдивостью более расположит к себе слишком требовательных людей, заподозривших права критического чутья - в особенности, если они догадаются, что *après tout*, этот произвол будет не совсем уже произвольным.<sup>49</sup>

Вместо того, чтобы претендовать на невозможную объективность, лучше положиться на «произвол» переживания, все-таки основанный на «одинаковость внутреннего опыта». Для Шестова это не только знак правдивости, более надежный источник сведений, чем «объективность», это и все, что у нас «остается». «Произвольное» толкование неизбежно оказывается переделкой подлинного произведения (в прямом смысле слова «пере-живанием»). И хотя критикам в целом шестовское понимание Шекспира представляется неверным, надо признаться, что Шестов достиг, если не правды о Шекспире, то, по крайней мере, большой правдивости в выражении чувств шекспировских героев. У Гамлета он понял и отчаянное желание любить и игнорирование «вызова судьбы». У Брута и Кориолана – неутолимая жажда свободы и т. д. По мнению Шестова Шекспир видел жизнь как школу, где трагедии подталкивают человека к изменениям, к большему совершенству. В больших трагедиях происходит «невидимый рост души<sup>50</sup>» человека, который следовательно учится ценить жизнь, любить ближнего, бороться за свободу. Вот как Шестов объясняет внезапную, непонятную перемену, происшедшую в настроении Шекспира в 1600 году, после которой он стал писать ужасающие трагедии. У поэта радикально изменилось отношение к жизни, и всем силам он попытался найти ответ на трагический вопрос «зачем?» Затем, чтобы стать лучшим, был, по мнению Шестова, его ответ. Одним словом, смысл жизни является преобразованием человека.

### 2.3. От трагедии до притчи и обратно

Таким образом трагедия в некоторой степени перестает быть трагичной. Волей-неволей Шестов превращает шекспировские трагедии в притчи. Анализируя ранние работы Шестова, Николай Бердяев спрашивает :

В чем сущность трагедии? Трагедия начинается там, где отрывается индивидуальная человеческая судьба от судьбы всего мира, а она ведь всегда отрывается, даже у самых обиденных людей, не понимающих трагедии, отрывается смертью. Но и сама жизнь ведь наполнена умиранием, умирают человеческие надежды, умирают чувства, гибнут силы, неожиданно сваливаются на нашу голову болезни. Объективно всякая человеческая жизнь трагична, но субъективно ощущают трагедию лишь те, перед которыми сознательно и остро предстал вопрос об их индивидуальной судьбе и которые бросили вызов всем признанным универсальным ценностям. *Провал в том месте, в котором сплетаются индивидуальное и универсальное, — вот сущность трагедии.*<sup>51</sup>

Трагический опыт заключается именно в этом конфликте между универсальным

49 Там же. С. 22

50 ШЕСТОВ, Л.И. Шекспир и его критик Брандес. XXV

51 БЕРДЯЕВ, Н.А. Указ. Соч.

и индивидуальным, между «всем миром» и «Мной». Чтобы обнаружить тайный смысл трагедии, надо преодолеть этот «провал», примириться с жизнью. Однако, продолжает Бердяев :

"добро", "прогресс", "наука", все ценности мира, далекого мира, бессильны меня спасти, вернуть мне хоть одну мою загубленную надежду, бессильны предотвратить мою смерть, открыть для меня вечность, сделать меня, всякое данное "меня", сильным.<sup>52</sup>

И в своем «Шекспире» Шестов говорит, что трагический герой перестает ценить все, что для других «самое дорогое и лучшее, что дает цену жизни», «пренебрегает всем, что в обыденной жизни считается важным и значительным<sup>53</sup>». Что тогда примирит человека с жизнью ? «Остается одно...» Бог. Одно божье провидение, одно «откровение свыше<sup>54</sup>» может примирить нас с суровой судьбой человека.

Шестов нередко ставит параллели между шекспировскими трагедиями и Библией. Гамлетовская трагедия ассоциируется с жертвоприношением Исаака. Проклятия Кориоляна по адресу римского народа звучат « как проклятие пророка<sup>55</sup>». «Король Лир» он сопоставляет с Книгой Иова. Эти сопоставления позволяют Шестову придать смысл по-видимому несправедливым, ужасным мучениям шекспировских героев. Однако, пишет литературовед (и последователь Шестова) Г.С. Померанц (1918–2013) :

Книга Иова — не трагедия. *Была бы трагедия, если бы мученик проклял Бога и умер.* Но после голоса из бури Иов преобразился.<sup>56</sup>

Можно сказать, что Шестов тоже видел в трагедии предисловие, первый шаг к откровению и преображению. Померанц продолжает :

В трагедии — напряжение воли героя, прижатого к стенке. Он погибает и передает нам свою энергию, направленную к прорыву, к преображению.

Из-за шестовских ссылок на Библию мы говорили о « притче ». Во время сочинения своего « Шекспира » Шестов верил, что в пережившем трагедию человеке произойдет изменение к лучшему, какое-то преображение, оправданное провидением :

как ни близок Гамлет сердцу Шекспира, он отлично понимает, откуда его несчастье и зачем послана ему эта мучительная борьба: он знает, что в Гамлете родится новый человек.<sup>57</sup>

Однако, Шестов скоро раздумал и вернулся к трагическому опыту, по причинам, которые мы попытаемся объяснить ниже.

---

52 Там же.

53 ШЕСТОВ, Л.И. Шекспир и его критик Брандес. XXII и XIX

54 Там же. XXI

55 Там же. XX

56 ПОМЕРАНЦ, Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. / Г.С. Померанц – М : Советский писатель. 1990. С.17.

57 ШЕСТОВ, Л.И. Шекспир и его критик Брандес. X

### 3. Тупик или начало пути ?

Слишком шаткой была его конструкция, основанная на равновесии «ужасов» жизни и их разумной необходимости, которая постигалась лишь на высотах человеческого гения (Шекспир, Пушкин). Факты, почерпнутые из истории и элементарного жизненного опыта, бомбардировали конструкцию с такой частотой и энергичностью, что она не могла устоять. [...] Вера в добродетельный смысл трагедии, какой бы соблазнительной она ни была, открывая перспективу высоконравственной деятельности на благо человечеству, не могла устоять перед напором «ужасов».<sup>58</sup>

Шестов, и почти все критики вслед за ним, очень отрицательно относятся к своей первой амбициозной литературной попытке. В вышеупомянутом разговоре с Фонданом Шестов объясняет :

В моей книге «Шекспир и его критик Брандес» *я еще стоял на точке зрения морали*, которую оставил несколько времени спустя. Но эта точка зрения достигла уже того градуса, что можно было предвидеть, что «рамы начинают рушиться». Вы помните строки: «Пала связь времен, зачем же я связать ее рожден». Я тогда пытался восстановить эту связь, но только позже я понял, что надлежит оставить время вне связи. Пусть оно разлетится в куски. Не стоит говорить, что в этом надоумил меня Брандес, он был далек от такой проблемы.

О гамлетовской фразе и значении этой «точки зрения морали» речь пойдет дальше. А интересно еще почему Шестов отказался от нее «несколько времени спустя» :

Когда после этой книги, я захотел возвратиться к Ницше и особенно к его биографии, я понял, что с моими моральными проблемами я никогда бы не смог к нему приступить. Моральная проблема не выдерживает столкновения с Ницше. Для Брандеса трагедия Шекспира была развлечением, наслаждением искусством, и против такой установки я был вынужден защититься эпитафией из Ницше: «Я ненавижу всех читающих бездельников».<sup>59</sup>

Судя по этому разговору, можно было бы подумать, что Шестов на самом деле не понял Ницше (особенно «переоценку всех ценностей») и был защитником старой морали. Однако, как мы это сейчас увидим, все не так просто. Шестов сам говорит, что «эта точка зрения достигла уже того градуса, что можно было предвидеть, что «рамы начинают рушиться». Поэтому, он, по всей вероятности, не совсем изменил точку зрения, а только не успел сделать все выводы из того, что написал в своем «Шекспире».

---

58 ЕРОФЕЕВ, В. Указ. Соч.

59 ЛОВЦКИЙ, Г. Лев Шестов по моим воспоминаниям // Г. Ловцкий. "Грани", No. 45 (1960), No. 46 (1961)

### 3.1. Соблазн добра

Итак, в чем заключается эта « точка зрения морали », о которой говорит Шестов ? Читатель наверное помнит, что в книге о Шекспире Шестов представляет собой открытого врага « обыкновенной морали », т.е. в широком смысле этих слов « всех категорических императивов ». В разборе драмы « Кориолан » Шестов и постоянно утверждает превосходство личной честности и справедливости Кориолана над лживыми законами и традиционными обычаями. Разбор « Макбета » является защитой прав преступника. Одним словом речь идет здесь не о практической морали, а, наверное, о теоретическом престиже « добра ». Ведь хотя Шестов критикует равнодушное забвение « мучеников » слепой судьбы во имя « необходимости », нравственного закона или « случая », он все же сам их оправдывает во имя « добра » (точнее во имя « лучшего » : любви к ближнему, достоинства человека, свободы). А « добро », « лучшее », как и все другие идеалы, являются лишь « идеями », идолами в ницшевском смысле слова. В заключение своей второй книги « Добро в учении графа Толстого и Ницше » он напишет о добре :

Добро - братская любовь, - мы знаем теперь из опыта Ницше, - *не есть Бог*. "Горе тем любящим, у которых нет ничего выше сострадания". Ницше открыл путь. Нужно искать того, что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога.<sup>60</sup>

Оттого-то Шестов после « Шекспира » вернулся к трагическому опыту, но на этот раз не чтобы осмыслить его, не чтобы « спасти » его от нелепости, а чтобы понять скрытые в нем откровения. Настоящие откровения происходят – Шестов сам это понимает уже во время « Шекспира », но не до конца – « по ту сторону добра и зла ».

### 3.2. Заблуждения смысла

Проблема с « добром » еще в том, что оно требует для своего торжества слишком дорогие « жертвоприношения ». В своей книге о Достоевском и Ницше Шестов повторяет известные слова Ивана Карамазова :

"Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит". Чертово добро и зло, - вы понимаете, на что посягает Достоевский. Ведь дальше этого человеческое дерзновение идти не может. Ведь все наши надежды, и не только те, которые в книгах, но и те, которые в сердцах людей, жили и держались до сих пор верой, что ради торжества добра над злом ничем не страшно пожертвовать.<sup>61</sup>

А если, во время « Шекспира », Шестов был готов понять полезность, высший смысл жертвоприношения человека, то впоследствии он утвердит что :

никакая гармония, никакие идеи, никакая любовь или прощение, словом, ничего из того, что от древнейших до новейших времен придумывали мудрецы, не может оправдать бессмыслицу и нелепость в судьбе отдельного человека

Иными словами потерялся высший смысл, оправдание трагедии во имя «лучшего». И постепенно Шестов будет отказываться и от любого «смысла», который (так как он подвергается власти разума) ничего не раскроет нас о жизни. В последующих своих работах Шестов будет защищать не «осмысленность» жизни, а безумие, скептицизм, беспочвенность. Он будет повторять стихи Ламартина : « Я иду, не зная куда, я жду, не знаю чего<sup>62</sup> »

60 ШЕСТОВ, Л.И. Добро в учении графа Толстого и Ницше (Философия и проповедь). Собр. Соч. Т.2 / Л.И. Шестов – Спб : Шиповник. 1900. С. 87

61 ШЕСТОВ, Л.И. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. С.122

62 ЛАМАРТИН, А. Méditations poétiques « Gethsemani ou la mort de Julia ». Шестов цитирует их в

### 3.3. «Время вышло из своей колеи»

Именно таким образом нужно и понять фразу Гамлета : « пала связь времен », « время вышло из своей колеи ». В « Гамлете » эту фразу можно понять по-разному. Во-первых датский принц не хочет стать королем вместо убийцы отца, своего дяди Клаудия, и таким образом восстановить естественный ход вещей, возродить порушенный порядок мироздания. Во-вторых все безвозвратно разрушилось и у него в душе, а один он может поправить ситуацию, если он готов вернуться к общей жизни. А у Шестова фраза Шестова становятся настоящим кредо, повторяющимся от одного произведения к другому. В « Достоевском и Ницше » Шестов объясняет философское значение гамлетовских слов :

Еще триста лет тому назад был произнесен страшный приговор величайшим из поэтов над величайшим из идеалистов. Помните безумный крик Гамлета: "Распалась связь времен!" С тех пор эти слова не перестают варьироваться писателями и поэтами на бесконечные лады. Но по настоящее время никто не хочет прямо сказать себе, что нечего и связывать раз прорвавшиеся звенья, нечего вновь вводить время в колею, из которой оно вышло. Все делаются новые и новые попытки восстановить призрак старого благополучия. Нам неустанно кричат, что пессимизм и скептицизм все погубили, что нужно вновь "поверить", "вернуться назад", стать "непосредственными" и т. д. И неизменно предлагают в качестве скрепляющего цемента старые "идеи", упорно отказываясь понять, что в идеях и было наше несчастье.

Здесь речь идет именно о том герменевтическом принципе, вышеупомянутом Бердяевым. Речь идет о новой форме мышления без слов, похожей на музыку :

[Шестов] хочет, чтобы писания не были литературой, чтобы в них не было "идей", а только сами переживания, сам опыт. Музыка для Шестова выше всего, он хочет, чтобы философия превратилась в музыку или по крайней мере сделалась более музыкальной. Потому-то он и афоризмами стал писать, что боится насилия над индивидуальным сцеплением своих переживаний, рационализации своего опыта.<sup>63</sup>

От « Шекспира » до афоризмов Шестову необходимо будет пройти еще долгий путь. Однако любопытно наблюдать, что уже в первой своей книге Шестов полностью раскрыл, чему он позже будет так упорно противостоять, т.е. господствующей власти разума, и определил область своих интересов : трагический опыт, вопрос о провидении и (через Гамлета) откровения смерти.

---

своем неопубликованном « Тургеневе » и во многих местах размышляет над его смысле.  
63 БЕРДЯЕВ, Н.А. Указ. Соч.

В заключение можно сказать, что первая книга Шестова оказывается сложнее, чем она на первый взгляд кажется. С одной стороны Шестов бросит навсегда то, что является сущностью этого текста, то есть разумный *ответ* на трагический вопрос «зачем?». А с другой стороны Шестов поставил перед собой такую радикальную нравственную задачу, т.е. понять всех «ужасов» жизни, что впоследствии был заставлен продолжать путь до самой глубины вопроса. Это будет его задача в последующих работах. Здесь мы постарались понять к чему стремился Шестов и указать внутренние противоречия, заставившие его решиться на этот шаг. Пафос первой борьбы Шестова (против и научности, и нелесности жизни и жестокости морали), вопреки всем своим недостаткам, можно резюмируется формулой самого Шестова по поводу Толстого: *«заболевший лев старается поймать обезьяну и разорвать ее, и таким способом излечивается.»<sup>64</sup>*

---

64 ШЕСТОВ, Л.И. «Разрушающий и созидающий миры : по поводу 80-летнего юбилея Толстого». / Л.И. Шестов // Русская мысль. – 1909. – №1. – январь.

**Traduction de *Shakespeare et son critique*  
*Brandes* de Léon Chestov**



« *Ich hasse die lesenden Müssiggänger* »  
F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

« *Je hais les oisifs qui lisent* ».  
F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Lire et écrire », trad. Georges-Arthur Goldschmidt, coll. « Livre de Poche », LGF, 1972, pp.50-52.

# I

Итальянский писатель Барцелотти ставит в заслугу Тэну, что он превзошел слишком систематический позитивизм Конта гениальным психологическим анализом, силой и шириной своих теорий. В Тэне, по мнению Барцелотти, артист дополняет и часто исправляет логику и диалектика. Ничего не может лучше доказать, чем пример его гения, единство организма исторических фактов. Его задача мыслителя и артиста родилась и питалась всей современной культурой. - В этой оценке Тэна есть большая неправда. Несомненно, что задача Тэна, как и весь его душевный склад, носит на себе резкую печать современности. Но именно поэтому не артист и художник изменяют в нем систематика, а наоборот, систематик перекраивает в нем на свой лад художника и артиста. Иначе не может быть. Стремление к системе убивает свободное творчество, ставя ему заранее изготовленные тесные границы. Войти в мир человеческой души с тем, чтоб подчинить его законам, существующим для внешнего мира - значит заранее добровольно отказаться от права все видеть там и все принимать. Поэтому-то до новейшего времени искусство шло своим путем, а наука своим. Люди чувствовали, что нет возможности примирить явления внутреннего мира с явлениями внешнего и довольствовались тем, что устанавливали поддающуюся наблюдениям взаимную связь, не делая попытки решительно подчинить один мир - другому. Существовали, правда, философские системы, делавшие такого рода попытки - но они, как более или менее удачные образцы метафизических построений, имели узкое, специальное назначение и мирно дремали в библиотеках философов, не претендуя ни на широкое распространение, ни на какое бы то ни было практическое значение. Философы, вся задача которых сводилась не столько к тому, чтобы обнять жизнь, сколько к тому, чтобы принять из нее лишь годные для того, что называется на их языке "мышлением", элементы, т. е. именно те, в которых менее всего проявляется жизнь, - строили более или менее сложные философские здания, а с их трудами знакомились другие философы, как с образцами умственной оригинальности, единственно и предназначенной для того, чтобы пленять ученых. Жизнь шла своим чередом и не давала философии править собою. Люди любили, радовались, искали, страдали, возвышались, падали, плакали, - не справляясь никогда с тем, разрешается ли все это в тех толстых книгах, где собрано такое огромное количество ученых слов. И, в конце концов, сами философы вовсе и не думали о том, чтобы их книги переделали что-нибудь в жизни. Но уже в XVIII веке произошло неслыханное явление. Философы ворвались в жизнь.

## I

Selon l'écrivain italien Barzellotti<sup>1</sup>, le mérite de Taine serait d'avoir surpassé le positivisme de Comte, par trop systématique, grâce à son génie de l'analyse psychologique, à la puissance et à la portée de ses théories. Chez Taine, selon lui, l'artiste compléterait et souvent corrigerait le logicien et le dialecticien. Rien ne saurait mieux démontrer l'unité de l'organisme des faits historiques que l'exemple même de son génie. Sa mission de penseur et d'artiste serait née et se serait nourrie de toute la culture contemporaine.<sup>2</sup> Ce jugement sur Taine est tout à fait faux. Certes, la mission autant que la trempe spirituelle de Taine portent l'empreinte profonde du temps présent. Mais c'est justement pour cela que l'artiste n'altère en rien l'homme de système en lui. Bien au contraire, c'est l'esprit de système qui y taille l'artiste à sa mesure. Et il ne saurait en être autrement. Toute aspiration à un système tue la création libre, en la confinant dans des limites posées d'avance. Pénétrer dans le monde de l'âme humaine en voulant la soumettre aux lois du monde extérieur<sup>3</sup> signifie renoncer d'avance, et volontairement, au droit de voir et d'intégrer tout ce qui s'y trouve. C'est pourquoi d'ailleurs, jusqu'à récemment, l'art suivait son chemin de son côté, et la science du sien. Sentant l'impossibilité d'accorder les phénomènes du monde intérieur à ceux du monde extérieur, les hommes se contentaient d'établir le lien qu'ils pouvaient observer entre ces deux mondes, sans tenter de soumettre absolument l'un à l'autre. Il existait, certes, des systèmes philosophiques pour faire des tentatives de ce genre. Mais, n'étant que des exemples plus ou moins heureux de constructions métaphysiques, ils étaient voués à des fins spécifiques limitées, et somnolaient paisiblement dans les bibliothèques des philosophes, sans prétendre ni à une large diffusion, ni à quelque signification pratique que ce soit. La tâche des philosophes consistant moins à embrasser le contenu de la vie qu'à en prélever les éléments propres à ce qu'ils appellent dans leur langue la « pensée » (c'est-à-dire les éléments dans lesquels précisément la vie apparaît le moins) – ils bâtissaient des édifices philosophiques plus ou moins complexes, et leurs travaux étaient ensuite étudiés par d'autres philosophes comme des modèles d'originalité intellectuelle, dont le seul but était de charmer les savants. La vie suivait son cours et ne laissait pas la philosophie la diriger. Les hommes aimaient, se réjouissaient, cherchaient, souffraient, s'élevaient ou s'abaissaient, pleuraient sans jamais chercher à savoir si tout cela était autorisé dans ces gros ouvrages où s'amoncelaient tant de mots savants. Et finalement, les philosophes eux-mêmes ne pensaient pas que leurs livres puissent transmettre quoi que ce soit à la vie. Pourtant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un événement inouï se produisit. Les philosophes firent irruption dans la vie.

- 1 Giacomo Barzellotti (1844-1917) est l'auteur d'une monographie sur Hippolyte Taine, dont le passage qui suit est une citation textuelle. Cf. Barzellotti, *Ippolito Taine*, E. Loescher, Rome, 1895, préface, VII.
- 2 Barzellotti fait référence à l'idée de Taine selon laquelle l'homme est le produit et le représentant de son environnement. Pour Taine, les individus doivent être compris comme les membres d'un plus grand organisme (leur famille, leur société, leur nation etc.) dont les particularités s'expliquent par la *race* (les caractéristiques d'un peuple), le *milieu* (l'environnement géographique, le climat, l'histoire) et le *moment* (état d'avancée historique). Cf. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, « Introduction », Hachette, Paris, 1866-1878, T.1, p.XXXIX : « Ici, comme partout, s'applique la loi des dépendances mutuelles. Une civilisation fait corps et ses parties se tiennent à la façon d'un corps organique. »
- 3 Dans le prolongement de la sociologie d'Auguste Comte et de la méthode « biographique » de Sainte-Beuve, l'ambition de Taine est, en effet, d'appliquer les méthodes de la science (principalement la biologie), à l'analyse des productions de l'art et de l'esprit, c'est-à-dire de distinguer les lois présidant à leur développement historique. Cf. Taine, *op.cit.*, p.XXXI : « Quoique les moyens de notations ne soient pas les mêmes dans les sciences morales que dans les sciences physiques, néanmoins, comme dans les deux la matière est la même, et se compose également de forces, de directions et de grandeurs, on peut dire que dans les unes et dans les autres, l'effet final se produit d'après la même règle. »

Книжная мудрость, именно та, которая, по-видимому, была обречена существовать *an und für sich*, как некая *Ding an sich* по преимуществу, как нечто, чего не только сущности, но и самого существования не мог постичь человек - эта книжная мудрость вышла к людям и овладела их умами. То, что прежде было исключительно предназначено для ученых, по своему призванию долженствовавших не жить и потому требовавших для себя специальной духовной диеты, было провозглашено лучшей пищей для всех людей, философия - с одной стороны - нашла себе блестящих, гениальных адвокатов с Вольтером во главе, а с другой стороны, она пришлась по вкусу времени, искавшему всяких взрывчатых веществ, чтобы скорее освободиться от давно всех тяготивших общественных цепей. Произошло великое событие во Франции. Отрубили голову Богу, чтоб иметь право отрубить голову королю. В то же время почти подобное же событие совершается и в Германии, но не на глазах людей, а в тиши кабинета. И кто там является палачом? Опять-таки ученый, которому, в сущности, до Бога никакого дела не было. Этот человек, про которого так метко заметил Гейне, что об истории его жизни ничего нельзя сказать, ибо у него не было *ни истории, ни жизни*, этот человек, ставший столь знаменитым, кенигсбергский профессор Кант, "мыслил" до тех пор, пока, по пути, в свою очередь не отрубил голову Богу. Он даже и не догадался, что это было так важно. Ему Бог помешал, он стал на пути к системе, и философ с таким же спокойствием уничтожил его, с каким создал свою "*Ding an sich*". И убивши Бога, он легко и беззаботно продолжал жить, т. е. мыслить до глубокой старости.

Во Франции и в Германии на разные лады стали возвещать эту истину, что "Бог умер", и это, как ни странно, стало источником надежд и упований человечества. Больше всех, конечно, от этого выгадала наука. Ее дело было установить "закон причинности", а представление о Боге как о высшем существе, сознательно правящем людьми, запрещающем зло и возносящем добро, вмешивающемся в человеческую жизнь, - не мирилось с основным принципом науки. И, несомненно, Вольтер и Кант оказали огромную услугу науке. Но наука, убившая Бога, чтоб основать свой закон, уже не захотела остановиться только на этом. Она уже стала требовательна. Ей мало было Бога, ей нужен был весь человек: иначе не было полной системы. Несомненно, что систематичность ума есть верный признак духовной ограниченности, ибо она обязательно предполагает способность многого не видеть и не чувствовать и инстинктивное отвращение ко всему, нарушающему отвлеченный, т. е. мертвый порядок вещей. Но запросы на науку все возрастали, и соответственно с этим развился уже многочисленный класс ученых с типическим духовным складом, как нельзя более соответствовавшим нуждам нового европейского бога. Ученые, сознательно и бессознательно, убивали в себе все те свойства, которые мешали им в их деле, и вследствие этого наука процветала и завоевывала себе все новые области.

Покончив с Богом, она принялась за нравственность. Сперва доказывалось общественное ее происхождение, ее служебное значение. Вся тысячелетняя работа духа была признана одним сплошным недоразумением; люди думали, что ищут нравственного идеала, меж тем как они просто-напросто обоготворяли случайные, выросшие на той или иной почве, при таком или ином климате и пище, общественные предрассудки.

La sagesse livresque, celle-là même qui semblait vouée à exister en et pour soi, comme une sorte de *Ding an sich*<sup>4</sup> par excellence, comme quelque chose dont non seulement l'essence, mais même l'existence se trouvait hors d'atteinte, cette sagesse livresque se tourna vers les hommes et s'empara de leurs esprits. On proclama que ce qui auparavant était exclusivement destiné aux savants - à ceux qui, par vocation, ne devaient pas vivre et qui, pour cela, s'astreignaient à un régime spirituel spécial - se trouvait être la meilleure des nourritures pour tous. D'un côté, la philosophie trouva pour elle des avocats de génie, très brillants, Voltaire en tête. De l'autre, elle sut plaire au goût de l'époque, qui cherchait n'importe quel explosif pour se libérer au plus vite des lourdes chaînes sociales qui l'entravaient depuis longtemps. Un grand événement eut lieu en France. On décapita Dieu pour avoir le droit de décapiter le roi. Et au même moment, un fait pratiquement identique se produisait en Allemagne. Seulement, pas aux yeux de tous, mais dans la quiétude d'un cabinet de travail. Et qui était le bourreau ? Encore une fois un savant, qui, au fond, ne se souciait pas le moins du monde de Dieu. Cet homme, au sujet duquel Heine avait si justement fait remarquer qu'on ne pouvait rien dire de l'histoire de sa vie, car il n'avait ni *histoire*, ni *vie*, cet homme devenu si célèbre, le professeur de Königsberg, Kant, « pensait » jusqu'au jour où il décapita Dieu à son tour, en passant, sans y prendre garde. Il ne soupçonnait même pas que cela fût si important. Dieu le gênait, il se tenait en travers de la route menant au système, et le philosophe le supprima, aussi paisiblement qu'il avait créé sa *Ding an sich*. Ayant tué Dieu, aussi léger et insouciant qu'avant, il continua à vivre, c'est-à-dire à penser, jusqu'à un âge fort avancé.

En France et en Allemagne, on commença à claironner sur tous les tons cette vérité que « Dieu est mort », et cela devint, aussi étrange que cela puisse paraître, une source d'espoir pour l'humanité. C'est la science, bien sûr, qui en retira le plus grand profit. Son but était d'établir « la loi de causalité », et la notion de Dieu – en tant qu'être supérieur, régnant consciemment sur les hommes, interdisant le mal, exaltant le bien et s'immisçant dans la vie humaine – ce Dieu ne s'accordait pas avec le principe fondamental de la science. Et, certainement, Voltaire et Kant rendirent un immense service à la science. Pourtant, ayant tué Dieu pour asseoir sa loi, la science ne voulut pas s'arrêter là. Elle devint exigeante. Dieu ne lui suffisait pas, il lui fallait l'homme entier, sans quoi le système n'aurait pas été achevé. De toute évidence, l'esprit de système est un signe manifeste d'étroitesse d'esprit. En effet, il suppose nécessairement une capacité à ne pas voir et à ne pas ressentir beaucoup de choses, ainsi qu'un dégoût instinctif pour tout ce qui vient troubler un ordre des choses abstrait, c'est-à-dire mort. Néanmoins, la demande vis-à-vis de la science grandissait toujours, et l'on vit ainsi se développer une classe fort nombreuse de savants dotés de cette tournure d'esprit typique, parfaitement adaptée aux besoins du nouveau dieu européen. Ces savants, consciemment ou non, détruisaient tout ce qui dans leur naturel entravait leur activité. Ainsi la science prospérait, conquérant sans cesse de nouveaux territoires.

Lorsqu'elle en eut fini avec Dieu, la science s'attaqua à la morale. On démontra d'abord qu'elle provenait de la société et n'avait qu'une importance subalterne. On jugea que cet ouvrage spirituel millénaire n'était qu'un immense malentendu ; les hommes croyaient chercher un idéal moral, alors qu'ils idolâtraient tout bonnement des préjugés sociaux tout à faits contingents, nés de tel ou tel terreau national, sous tel ou tel climat, selon telle ou telle habitude alimentaire.<sup>5</sup>

4 *Ding an sich* (all.) : Chose en soi

5 Chestov fait allusion ici à Taine, mais aussi, plus largement, à des idées diffuses, depuis l'Antiquité, comme la théorie des climats, censée expliquer la variété des moeurs au sein de l'humanité. La théorie des

Доказательство - история, сравнительное народоведение. В разных странах, в разные времена чтились самые противоположные принципы нравственности. Приводились ссылки на понятия индийцев, римлян, дикарей, средневековых людей, первых христиан. Выходило, что каждый народ, каждая эпоха чтит свое, и новейшая наука, вместе с Пилатом, могла воскликнуть: "В чем истина?" - и ответить себе, что этой истины нет, что истина осталась вся целиком в химических приборах, ботанических коллекциях и микроскопах ученых людей. Ученые, т. е. естествоиспытатели, не говорили этого. Это за них уже говорили те люди, которые, приняв результаты научных исследований, искали подчинить им не затронутую наукой часть жизни, что было необходимо для полного торжества системы. Естествоиспытатели же, вполне довольные той законченностью, которую они находили в своих уголках, оставляли человека с его душой в покое. Они уже не верили в свои высокие слова о назначении человека - но они не утверждали и противного. По привычке они даже повторяли старые предрассудки и старые мнения, полагая, что "все это" может быть на разные лады разрешено, что "все это" точному исследованию не поддается и - главное - в непосредственном разрешении и не нуждается. Отлично можно жить и в том случае, если существование Бога и нравственности находится на подозрении. И то, и другое - и Бог, и нравственность, не меньше, чем законы, обуздывают человечество. Так пускай они себе остаются, не нужно подрывать веры в них, как это сделали во Франции с Богом в XVIII столетии, но вместе с тем следует помнить служебное назначение этих "понятий" и искать во всем лишь подтверждения общего, единого закона причинности явлений. В среде истинных ученых явилось полное равнодушие к этим вопросам, граничившее с бессознательным признанием, что рано или поздно не миновать им участи всего земного, т. е. закона причинности. Так и вышло: вышколенные наукой умы, наконец, взялись и за конечные вопросы, и Бог, вместе с нравственностью, был торжественно втиснут в цепь явлений природы. Причем Бога постигла более тяжелая участь, чем нравственность. Этой последней было разрешено продолжать свое существование, как оправдавшей свое прошлое и будущее здоровыми ссылками на приносимую ею пользу. Бога же из "интеллигентного" круга изгнали совершенно и оставили его лишь для народа, недостаточно просвещенного, чтобы подчиняться такой отвлеченной силе, как "нравственные понятия". Но, по обыкновению, ученые не могли предвидеть, к чему приведут их открытия, как монах Шварц, составляя порох, не мог и думать о регулярных войсках, лежащих ныне столь тяжким бременем на несчастные народы Европы. Ученые объяснили нравственность и большего не желали. А вышло, что они отменили ее. Объясненная нравственность вдруг потеряла всю волшебную власть свою над людьми. Тот долг, который вел людей на подвиги, пока он исходил от Бога и даже от такого удивительного повелителя, как категорический императив, вдруг, когда он оказался простым предрассудком, хотя очень полезным для общественных целей, сразу стал скучным, ненужным, холодным, унылым. А зачем повиноваться такому странному начальству?

---

climats fut remise en vogue à partir de la fin du XVIIIe siècle dans le milieu scientifique, philosophique et littéraire, notamment sous l'influence de Buffon, Hegel ou Herder. On trouve dans le *Don Juan* de Byron, mentionné dans la suite du texte, cette justification ironique du libertinage par l'influence du climat : « Il est bien déplorable, je ne puis le dissimuler (et c'est entièrement la faute de ce soleil libertin, qui s'attache à notre faible matière, et la fait brûler, rôtir et bouillir), qu'en dépit des jeûnes et des prières, la chair soit fragile, et l'âme si facile à abuser. Dans les climats brûlans il y a bien plus d'exemples de ce que les hommes appellent galanterie, et les dieux adultère. Heureux les peuples du moral septentrion ! Là, tout est vertu, et la saison des frimas n'y montre le péché que sous un vêtement de glace. (C'était la neige qui mettait saint Antoine à la raison.) » Cf. Byron, *Don Juan*, Chant premier, strophes 63-64, traduction Paulin Paris)

On en donnait pour preuve l'histoire, l'ethnologie comparée. Dans différents pays, à différentes époques, on révérait les principes moraux les plus contradictoires. On faisait référence aux conceptions des Indiens, des Romains, des sauvages, des hommes du Moyen-Age, des premiers chrétiens. Il en découlait que chaque peuple, chaque époque révérait une chose différente, et la science moderne pouvait s'exclamer avec Pilate : « Qu'est-ce que la vérité? », et répondre quant à soi qu'il n'y avait pas de vérité, que la vérité tenait entièrement dans les tubes à essais, les herbiers et les microscopes des savants. Les savants, c'est-à-dire les naturalistes, ne disaient pas cela. D'autres le disaient à leur place, à savoir tous ceux qui, s'appuyant sur les résultats des recherches scientifiques, tentaient de leur subordonner cette partie de la vie que la science avait laissée intacte – chose indispensable au parfait triomphe du système. Les naturalistes, eux, pleinement satisfaits de l'achèvement auquel ils parvenaient dans leur coin, laissaient l'homme et son âme tranquille. Ils ne croyaient déjà plus aux grandes phrases sur la destination de l'homme, mais ils n'affirmaient pas non plus le contraire. Par habitude, ils répétaient même les vieux préjugés et les vieilles opinions, pensant que « tout cela » pouvait être tranché de diverses manières, que « tout cela » ne pouvait être soumis à un examen précis et surtout qu'il n'était pas nécessaire de trancher immédiatement. Il est tout à fait possible de vivre dans une situation où l'existence de Dieu et de la morale sont mises en doute. L'un et l'autre, Dieu et la morale, brident l'humanité non moins que les lois. Autant qu'ils continuent à le faire, inutile de saper la foi qui leur est attachée, comme on le fit à l'encontre de Dieu en France au XVIIIe siècle. Mais il faut garder à l'esprit que ces « notions » ont une fonction subalterne et ne chercher dans les phénomènes que la confirmation de la loi de causalité, commune et générale. Dans le milieu des vrais savants apparut ainsi une complète indifférence à l'égard de ces questions, indifférence qui confinait à l'aveu inconscient que, tôt ou tard, elles n'échapperaient pas au sort de tout ce qui vit sur la terre, c'est-à-dire à la loi de causalité. C'est ainsi qu'il en fut : les esprits dressés par la science finirent par s'attaquer aux questions dernières. En grandes pompes, on fit entrer Dieu et la morale dans la chaîne des phénomènes de la nature. Du reste, on réserva à Dieu un sort plus pénible qu'à la morale. Tandis qu'on autorisa la morale à poursuivre son existence, justifiant son passé et son avenir par des références fort sensées aux bienfaits qu'elle apportait, Dieu fut, quant à lui, banni du cercle des « intellectuels ». On le laissa au peuple, qui n'avait pas les lumières nécessaires pour se soumettre à une puissance aussi abstraite que les « concepts de la morale ». Mais, comme d'habitude, les savants ne pouvaient pas prévoir à quoi mènerait leur découverte, de même que le moine Schwartz, en découvrant la poudre noire, ne pouvait aucunement songer aux troupes régulières qui s'abattent actuellement sur les malheureux peuples d'Europe tel un écrasant fardeau<sup>6</sup>. Les savants expliquèrent la morale et n'en désiraient pas davantage. Mais ce qui se produisit finalement, c'est qu'ils la supprimèrent. La morale, une fois expliquée, perdit soudain son pouvoir magique sur les hommes. Ce devoir qui poussait les hommes à accomplir des actes de bravoure, tant qu'il provenait de Dieu et même d'un maître aussi curieux que l'impératif catégorique, ce devoir, lorsqu'il s'avéra tout à coup n'être qu'un préjugé, même très utile à des fins sociales, devint aussitôt froid, triste et ennuyeux. À quoi bon obéir à cette étrange autorité ?

---

6 Selon la légende, le moine allemand Berthold Schwartz (vers 1318-1384) aurait redécouvert les secrets de la poudre à canon, ou poudre noire.



И долг постигла участь Бога, только на несколько десятилетий позже. Теперь уже и он лишился своей власти, и для человека с настоящим современным образованием границы дозволенного определяются только его собственными изменчивыми желаниями и чисто внешней возможностью.

Казалось бы, на этом и покончить нужно. Но человечество живет и движется непрерывно. Бог был ложью, нравственность - тоже. Это все человек присочинил. Но не ложь ли и вся жизнь человека, не присочинил ли он и ее, и не имеет ли "научное право" на существование только то в жизни человека, что есть в ней общего с существованием внешнего мира?

И этот вопрос прошел, и на него ответили утвердительно. Все, чем человек отличается от внешнего мира - все это только надстройки, пристройки, обман, видимость, фантазия. От всего этого нужно освободиться. Страсть, волнения, несчастья, радости, любовь, печаль, вера - все это придатки, наслоения, которые должны быть разрушены действием времени и его союзницы, науки.

И точно, чем более прочно устанавливается закон причинности для мира внешнего, тем больше отдается во власть случая внутренний мир человека. Более того, можно прямо сказать: все, что во внешнем мире представляется как связь причины и следствия, связь, самостоятельно, независимо существующая - все это для роста, развития, для судьбы человека является случаем. Поясим примером. Кирпич сорвался с домового карниза, падает на землю - и уродует человека. Что может быть с научной точки зрения закономернее падения кирпича? Хотя мы точно и не знаем причины его падения - но мы так уверены в том, что причина была, как будто бы знали все, что произошло. Вероятно, от действия воды цемент ослабел, а затем от дуновения ветра слабо державшийся кирпич оторвался и полетел на землю. Может быть, ни вода, ни ветер не были причиной - но была такая же причина, как ветер и вода - мы в этом так прочно уверены, как только может быть уверен человек. Несомненно, падение кирпича лишь доказывает гармоничность явлений природы, торжествующий во всей вселенной закономерный порядок. Но, падая, кирпич изуродовал человека. И тут еще можно, если угодно, проследить некоторое время закономерность. Камень повредил череп, вышиб глаз, выбил несколько зубов, раздробил руку - все это по тем же неизменным законам природы. Но при этом получается еще нечто: человек изуродован.

Le devoir subit ainsi le même sort que Dieu, mais quelques décennies plus tard. Aujourd'hui, il a perdu son pouvoir et pour un homme réellement éduqué à la moderne, les limites de ce qui est permis ne sont définies que par ses désirs particuliers et changeants ou leur possibilité de réalisation strictement extérieure.

Il faudrait, semble-t-il, s'en tenir là. Mais l'humanité vit et avance sans cesse. Dieu était un mensonge, la morale aussi. C'est l'homme qui a tout inventé. Mais toute la vie de l'homme n'est-elle pas, elle aussi, un mensonge ? Ne l'a-t-il pas, elle aussi, inventée ? Ce qui dans la vie de l'homme participe de l'existence du monde extérieur n'a-t-il pas, seul, le « droit scientifique » d'exister ?

Cette question se présenta et on y répondit par l'affirmative. Tout ce en quoi l'homme se distingue du monde extérieur, tout cela n'est que superstructure, annexe, mensonge, apparence ou fantaisie. De tout cela il faut se libérer. La passion, les inquiétudes, les tourments, les joies, l'amour, le chagrin, la foi – ne sont que des appendices, des strates qui seront détruites par l'action du temps et de son alliée, la science.

Et en effet, plus la loi de causalité s'établit fermement pour le monde extérieur, plus le monde intérieur de l'homme est livré à la puissance du hasard. On peut même dire sans ambages : tout ce qui dans le monde extérieur apparaît comme un lien entre une cause et un effet – un lien existant de façon autonome et indépendante – tout cela, quand il s'agit de la croissance, du développement et du destin de l'homme, s'avère purement contingent. Prenons un exemple pour éclaircir ce point. Une brique s'est détachée de la corniche d'une maison et, en tombant, elle a estropié un homme.<sup>7</sup> Que peut-il y avoir de plus conforme aux lois de la nature, d'un point de vue scientifique, que la chute d'une brique ? Bien que nous ne sachions pas pour quelle raison précisément cette brique est tombée, nous sommes fermement convaincus qu'il devait y avoir une raison. Nous en sommes aussi convaincus que si nous savions tout ce qui s'est passé. Vraisemblablement le ciment s'est-il fragilisé sous l'action de l'eau, et à cause du vent la brique, qui tenait mal, s'est détachée et a chuté. Peut-être ni l'eau ni le vent n'étaient la raison de la chute. Mais qu'il devait bien y avoir une raison, nous en sommes aussi fermement convaincu qu'un homme puisse l'être. Evidemment, la chute de la brique prouve uniquement l'harmonie des phénomènes naturels, l'ordre régulier qui triomphe dans tout l'univers. Mais, en tombant, la brique a estropié un homme. On peut encore, si l'on y tient, examiner la conformité de ce fait aux lois de la nature. La pierre a endommagé le crâne de cet homme, lui a arraché les yeux, cassé quelques dents et fracassé un bras ; tout cela selon les mêmes lois immuables de la nature. Malgré tout il reste encore quelque chose : un homme a été estropié.

---

7 La réflexion qui suit est une variation sur Spinoza, *Ethique*, Première partie, proposition 36, appendice in. *Oeuvres de Spinoza* (Traduction par Émile Saisset), Charpentier, 1861, T.III, pp. 44-45 : « Par exemple, supposez qu'une pierre tombe du toit d'une maison sur la tête d'un homme et lui donne la mort, ils diront que cette pierre est tombée tout exprès pour tuer cet homme. Comment, en effet, si Dieu ne l'avait fait tomber à cette fin, tant de circonstances y auraient-elles concouru (et il est vrai de dire que ces circonstances sont souvent en très-grand nombre) ? Vous répondrez peut-être que l'événement en question tient à ces deux causes ; que le vent a soufflé et qu'un homme a passé par là. Mais ils vous presseront aussitôt de questions : Pourquoi le vent a-t-il soufflé à ce moment ? pourquoi un homme a-t-il passé par là, précisément à ce même moment ? Répondrez-vous encore que le vent a soufflé parce que, la veille, la mer avait commencé de s'agiter, quoique le temps fût encore calme, et que l'homme a passé par là parce qu'il se rendait à l'invitation d'un ami, ils vous presseront encore d'autres questions : Mais pourquoi la mer était-elle agitée ? pourquoi cet homme a-t-il été invité à cette même époque ? Et ainsi ils ne cesseront de vous demander la cause de la cause, jusqu'à ce que vous recouriez à la volonté de Dieu, c'est-à-dire à l'asile de l'ignorance. »

Т. е. молодое, полное жизни, надежд на будущее, веселое, прекрасное, радостное существо вдруг обращается навсегда в негодного калеку. У него нет глаза, зубов, парализована рука, поврежден мозг. Что все это такое? Почему так произошло, так случилось? Пока камень падал и расшибал по пути и другие камни - все было ясно. Пусть себе падает! Но сказать так: "Камень упал *и при этом обстоятельстве* уничтожен человек", сказать, что это явление состоит только из одной части, т. е. из столкновения камня с телом человека и что больше в этом явлении нет ничего - значит умышленно закрывать глаза. Ведь наоборот: погиб человек - это сущность, это главное, это требует объяснения, а то, что камень упал - есть добавочное обстоятельство. По объяснению же науки, все, что произошло с человеком - есть лишь прибавка к внешнему явлению, нечто случайное, необъяснимое, *не нуждающееся* в объяснении. Человек живет или не живет, радуется или страдает, падает или возвышается - все это лишь поверхность, видимость явлений: сущность же их - падение камня. Отсюда общий вывод: жизнь, внутренняя жизнь человека есть, по существу своему, нечто совершенно случайное.

И это тем прочнее устанавливается, чем большие завоевания делает наука. Камень определяет собою судьбу единого человека. Много камней - и определена судьба целого народа. Почва данной страны камениста: этим одним уже заранее определена судьба заселяющего ее народа. Он будет силен или слаб, даровит или туп, труслив или храбр, добродетелен или порочен, глубокомыслен и поверхностен - в зависимости от того, под каким небом жил он, какая земля была у него, каким воздухом дышал он, какая пища, какое питье употреблялись им. И храбрость, сила, даровитость, благородство, глубокомыслие - все это будет лишь случайным выражением чисто внешних условий. Все это придаток, дополнение, все это - форма, в которой выражается природа страны. Отсюда - естественный вывод, что, подобно тому, как всякий климат, всякая пища, всякое небо, всякий воздух сами по себе взятые, одинаково хороши - то и все формы их выражения: трусливый и храбрый, умный и глупый, даровитый и бездарный, подлый и благородный человек - также равны между собой, и всякое качественное разделение людей противоречит здравому смыслу, как всякое качественное разделение объективных явлений. Сказать, например, про Брута, как сделал Шекспир: "Это был человек" столь же неосновательно, как воскликнуть, глядя на разрушившийся утес: "Это - был утес". Такой вывод дает нам наука, если распространить методы ее исследований на вопросы духовной жизни человека. Но наука этого не требует. Она изолировала внешний мир - это был ее научный прием, ее метод. Она изучила внешние явления - и открыла в них известную гармонию, которую она формулировала, как закон причинности. Но она не выдавала это за универсальную истину. Естествоиспытатели за пределы объективных явлений не выходили. Правда, привычка везде находить закон следствия и причины, в соединении с утраченной способностью ценить явления внутреннего мира, подготовила ученых, к новому, решительному шагу, к попытке все подчинить своему закону. Но не наука это сделала, а люди науки. Наука дала превосходную, имеющую ограниченное значение теорию порядка внешнего мира и назвала ее законом причины и следствия. Применение ее дало возможность человеку покорить себе самые скрытые и самые буйные силы природы.

C'est-à-dire qu'un être jeune, plein de vie, d'espoirs pour l'avenir, jovial, beau, heureux, se transforme tout à coup et pour le reste de sa vie en un misérable infirme. Il lui manque ses yeux, ses dents, son bras est paralysé, son cerveau est endommagé. Qu'est-ce donc que tout cela ? Pourquoi cela s'est-il produit, pourquoi est-ce arrivé ? Tant que la pierre tombait et détruisait sur son passage d'autres pierres, tout était simple. Qu'elle tombe tant qu'elle veut ! Mais dire : « Une pierre est tombée *et par cette circonstance* un homme a été anéanti », dire que ce phénomène ne consiste qu'en une seule de ses parties, à savoir le choc de la pierre et du corps de l'homme, et qu'il n'y rien de plus dans cet événement, c'est s'aveugler intentionnellement. En fait, c'est tout le contraire : un homme est mort, voilà l'essentiel, voilà l'important, voilà ce qui requiert une explication, alors que la chute d'une pierre n'est qu'une circonstance supplémentaire. Pourtant, selon l'explication de la science, tout ce qui est arrivé à cet homme ne fait que s'ajouter au phénomène extérieur, comme quelque chose de contingent, d' inexplicable, ne requérant pas d'explication. Que l'homme vive ou non, qu'il souffre ou se réjouisse, qu'il s'abaisse ou s'élève moralement, tout cela n'est que la surface, l'apparence des phénomènes : leur essence, c'est la chute d'une pierre. De cela on tire cette conclusion générale que la vie intérieure de l'homme est, par essence, quelque chose d'absolument contingent.

Cela est établi plus fermement à mesure que la science remporte de plus grandes victoires. Une pierre décide du destin d'un seul homme. Plusieurs pierres et voilà le destin de tout un peuple qui est joué. Le sol de tel pays est rocheux, ce fait même détermine d'avance le destin du peuple qui y vit. Il sera fort ou faible, doué ou stupide, couard ou brave, vertueux ou vicieux, profond ou superficiel en fonction du ciel sous lequel il vécut, de la qualité de sa terre, de l'air qu'il respira, de la nourriture, des boissons qu'il consomma. La bravoure, la force, le talent, la noblesse, la profondeur, tout cela ne sera que l'expression contingente de conditions purement extérieures. Tout cela n'est qu'appendice, ajout, tout cela n'est que la forme dans laquelle s'exprime la nature du pays. On en conclut naturellement que, de même que n'importe quel climat, n'importe quelle nourriture, n'importe quel ciel, n'importe quel air, pris en eux-mêmes, sont également bons, de même toutes leurs formes d'expression : l'homme couard comme le brave, l'intelligent comme l'idiot, l'incapable comme l'homme de talent, le vil comme le noble, tous sont égaux entre eux. Distinguer les hommes selon leurs qualités s'oppose au bon sens, au même titre que pour les phénomènes objectifs. Dire, par exemple, à propos de Brutus, comme le fit Shakespeare : « C'était un homme<sup>8</sup> » est tout aussi dépourvu de fondement que de s'exclamer devant un rocher qui s'est brisé : « C'était un rocher ». C'est la science qui nous fournit de telles conclusions, pour autant qu'on étende ses méthodes de recherches aux questions de la vie spirituelle de l'homme. Mais la science ne l'exige pas. Elle a isolé le monde extérieur, il s'agissait pour elle d'un procédé scientifique, c'était sa méthode. Elle étudia les phénomènes extérieurs, et découvrit en eux l'harmonie bien connue qu'elle formula sous le nom de loi de causalité. Cependant, elle ne la faisait pas passer pour une vérité universelle. Les naturalistes ne dépassaient pas la limite des phénomènes objectifs. Il est vrai que l'habitude de chercher partout la loi de causalité, associée à la perte de leur capacité à apprécier les phénomènes du monde intérieur, avait préparé les scientifiques à ce nouveau pas décisif, à cette tentative de tout soumettre à leur propre loi. Mais ce n'est pas la science qui fit cela, ce sont les hommes de science. La science fournit une excellente théorie de l'ordre du monde extérieur, dotée d'une signification limitée, qu'elle nomma loi de causalité. Son application donna la possibilité à l'homme de vaincre les forces de la nature les plus impétueuses et les plus insondables.

---

8 *Jules César*, V,5, *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduction François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1866, T.10, p.442

Но вышколенный системой и привыкший к победам ученый уверовал в свой метод, как в высшую истину. Жизненный инстинкт, способность чувствовать живые явления были утрачены им в школе науки. Он, научившись строго мыслить, но разучившись чувствовать жизнь во всем ее объеме, взялся судить о ней. И этот человек произнес свой приговор жизни! И этому человеку поверили люди, и его слова стали новыми заповедями!

Mais le savant, dressé par le système et habitué aux victoires, croyait en sa méthode comme dans une vérité supérieure. Son instinct vital, sa capacité à sentir les phénomènes vivants, il les avait perdus à l'école de la science. En se formant sévèrement à la réflexion, et en perdant l'habitude de ressentir la vie dans toute son étendue, il se mit à la juger. Et cet homme prononça sa condamnation contre la vie ! Et cet homme, les gens l'ont cru, ses paroles sont devenus les nouveaux commandements !

## II

Человек науки, ученый, по своему воспитанию, по своим привычкам, по всему складу своей души вышел из тиши своего кабинета и положил свою руку на жизнь. Это, несомненно, величайший факт из новейшей истории. Наука и ее двигатели уже не хотят только служить жизни, подчиня ей внешний мир - они ищут перекрыть жизнь сообразно тому идеалу, который они нашли там, в этом внешнем мире, где многого, что есть в нашей человеческой жизни, - нет, но где царит безмятежный покой ровного существования. Там цели нет, там смысла нет, там нет чувства восторга, там нет холода отчаяния - всего этого и не нужно. Все это следует вырвать из груди человека, чтобы возвысить его "до природы". Человеку науки это было проще всего. Он оттого и стал ученым, что меньше всего знал и ценил те именно человеческие чувства, которых "в природе" - сколько ни ищи - никогда не найдешь. Он оттого и мог сидеть целые века в своем кабинете среди костей, инструментов, приборов - "вселенной" Фауста. Он оттого столько видел в природе, что разучился видеть в человеке. Он все нивелировал, все сравнил, все пересчитал, все взвесил: теперь ему осталось объяснить человека точно таким же образом, сводя его к явлениям, поддающимся "объективному" изучению.

Это "последнее слово науки" было уже на устах каждого европейца. Все готовы были произнести его, во всех уже хозяйничал ученый, изгнав "художника и артиста". Но никто не решался открыто высказаться, точно не пришло еще время или такое признание было слишком тяжело. В художественной литературе происходило мучительное брожение. С одной стороны, "мыслитель" завоевывал себе все большие и большие права, с другой стороны, загнанный "артист" - протестовал. В результате целый ряд новых поэтов с той прошедшей по душе "трещиной", которая знаменовала собой тяжелую внутреннюю борьбу. Признавая права нового бога и предчувствуя все его победы, поэты предавали его и вместе с ним всю жизнь проклятию. Мюссе во Франции, Гейне в Германии, Байрон в Англии еще в то время, когда все европейцы радовались торжеству нового начала, уже почувствовали, что из-под их ног уходит почва. O schöne Welt, du bist abscheulich! - восклицал Гейне. Мюссе с ужасом говорил:

"Спокойно спишь ли ты, Вольтер, и твоя отвратительная улыбка  
Змеится еще по твоим обнаженным костям?  
Твой век, говорят, был слишком молод, чтоб читать тебя;  
Наш - пришелся бы тебе по вкусу: твои люди родились.  
Упало на нас то огромное здание,  
Которое ты день и ночь подкапывал своими руками.  
Смерть нетерпеливо ожидала тебя  
Целых 80 лет, пока ты ухаживал за ней;  
О, вы верно любили друг друга адскою любовью!"

## II

L'homme de science, dont toute l'éducation, les habitudes et la complexion d'esprit trahit le savant, sortit de la quiétude de son cabinet et fit main basse sur la vie. C'est sans aucun doute l'un des faits majeurs de l'histoire récente. La science et ses promoteurs ne veulent plus seulement être au service de la vie, en soumettant le monde extérieur à elle. Ils cherchent à remanier la vie conformément à l'idéal qu'ils ont trouvé dans le monde extérieur, là où bien des choses de notre vie d'homme n'existent pas, mais où règne le calme serein d'une existence régulière. Dans le monde extérieur, il n'y a pas de finalité, pas de sens, pas de sentiment d'enthousiasme, pas de glaçant désespoir, tout cela est inutile. Et tout cela, il faut l'extirper de la poitrine de l'homme pour l'élever « jusqu'à la nature ». Rien ne fut plus facile à l'homme de science. Il est devenu savant justement parce qu'il ignorait et négligeait au plus haut point ces sentiments humains qu'on ne trouvera jamais, même en cherchant bien, « dans la nature ». C'est justement pour cette raison qu'il pouvait passer des siècles entiers dans son cabinet de travail, entouré ossements, d'instruments et d'appareils, en un mot dans « l'univers » de Faust<sup>1</sup>. C'est pour cette raison aussi qu'il voyait autant de choses dans la nature qu'il avaient perdu l'aptitude d'en voir en l'homme. Il avait tout nivelé, tout comparé, compté et pesé. Il lui restait maintenant à expliquer l'homme exactement de la même manière, en le réduisant à des phénomènes pouvant être soumis à une étude « objective ».

Ce « dernier mot de la science » était déjà sur les lèvres de n'importe quel européen. Tout le monde était prêt à le prononcer. En chaque homme, le savant avait banni « l'artiste » et régnait en maître. Mais personne ne se décidait à le dire ouvertement, comme si le temps n'était pas encore venu ou bien qu'admettre une telle chose était trop difficile. La littérature était en proie à une pénible agitation. D'un côté le « penseur » s'accordait des droits de plus en plus grands, d'un autre côté l'« artiste » opprimé poussait des protestations. Toute une série de nouveaux poètes en sont le résultat, dont l'âme « fêlée » témoigne de ce pénible combat intérieur. Reconnaisant les droits de ce nouveau dieu et pressentant toutes ses victoires, les poètes le livraient, et toute la vie avec lui, à la damnation. Musset en France, Heine en Allemagne, Byron en Angleterre, à l'heure où tous les européens se réjouissaient du triomphe de ce nouveau principe, sentirent que le sol se dérobaient sous leur pieds. « *O schöne Welt, du bist abscheulich !*<sup>2</sup> », s'exclamait Heine. Musset, lui, disait avec effroi :

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire  
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?  
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire;  
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés.  
Il est tombé sur nous, cet édifice immense  
Que de tes larges mains tu sapais nuit et jour.  
La Mort devait t'attendre avec impatience,  
Pendant quatre-vingts ans que tu lui fis ta cour;  
Vous devez vous aimer d'un infernal amour.<sup>3</sup>

1 Chestov fait allusion à la description que donne Faust de son cabinet : « *Hélas! Et je languis encore dans mon cachot ! Misérable trou de muraille, où la douce lumière du ciel ne peut pénétrer qu'avec peine à travers ces vitrages peints, à travers cet amas de livres poudreux et vermoulus, et de papiers entassés jusqu'à la voûte. Je n'aperçois autour de moi que verres, boîtes, instruments, meubles pourris, héritage de mes ancêtres... Et c'est là ton monde, et cela s'appelle un monde ! Et tu demandes encore pourquoi ton coeur se serre dans ta poitrine avec inquiétude, pourquoi une douleur secrète entrave en toi tous les mouvements de la vie ! Tu le demandes !... Et au lieu de la nature vivante dans laquelle Dieu t'as créé, tu n'es environné que de fumée et moisissure, dépouilles d'animaux et ossements morts !* » (Goethe, *Faust et Second Faust*, « Première partie », trad. Gérard de Nerval, Classiques Garnier, Bordas, 1990, p.36)

2 Heinrich Heine, « En mai » (*Im Mei*) : « O beau monde, tu es abominable! »

3 Alfred de Musset, « Rolla », IV, in *Poésies nouvelles*, (1836-1852), Charpentier, 1857, p.15



Байрон жалеет, что ему ни разу не пришлось совершить убийства. "Дорого бы я дал, чтоб испытать, какие чувства волнуют человека вслед за тем, как он совершит убийство", - говорил он и прожигал свою жизнь в безумно мучительных припадках, исполненный отвращения к самому себе и ко всем людям. Даже менее крупные поэты, как Ленау, доходили в своем отчаянии от предчувствия крушения человеческих идеалов до поразительной силы. "Das Menschenherz hat Keine Stimme in finstern Rate der Natur" Ленау звучит не менее сильно и резко, чем приведенные выше слова Гейне. Поэты, истинные художники всей силой своего существа протестовали против абсолютного господства безличной науки. Но им не удалось остановить ее победоносное шествие. Она шла все увереннее и с каждым шагом приобретала новых прозелитов. Она жила уже в сердцах "всех". И "всем" с этой наукой было хорошо. Она разрешила больший простор страстям, освободив их от религиозных и нравственных уз, а людям пока больше ничего и не нужно было. Они с радостью приняли новый дар, и прежние предрассудки жили лишь как устарелые, формы, имеющие чисто утилитарное назначение, подобно юридическим нормам или правилам приличия.

И вот при этих условиях началась учено-литературная деятельность Тэна. Он осмелился резко и прямо сказать то, что было уже на устах и в душе каждого человека. Тэн сразу противопоставил "производительным силам" и "невидимым определенным законам" - "подвижную внешность истории или жизни и то яркое и ароматическое цветение, которое природа расточает на поверхности бытия"; первые лишь имеют значение и интерес, а жизнь есть лишь добавление, случайное, неважное, маленькое, никакого самостоятельного значения не имеющее. "Отказываться от поэзии, - говорил он, - нет надобности". Но "мысль должна проникнуть гораздо глубже, чем глаза". И тогда "вся драпировка, этот мрамор, эти украшения зыблются, принимают вид красивых фантомов, исчезают как дым" и мы можем "совершенно равнодушно воспроизводить равнодушные силы природы". Нужно сделать усилие, чтоб "оторваться от сложных и устарелых человеческих страстей, чтоб понять юность и божественную простоту существа, свободного от размышления и формы". Наша задача - "познать себя и окружающее". Негодовать, восторгаться, плакать - при этом не полагается даже и поэтам. "Мы давно переросли точку зрения Байрона и ближайших к нему поэтов". "Посмотрите на рождение человека, на его постепенный рост и вы перестанете проклинать его или смеяться над ним. Он такой же продукт, как и всякая вещь"...

Byron, lui, se plaignait de n'avoir jamais eu l'occasion de tuer un homme. « Je serais curieux, disait-il, d'éprouver les sensations qu'un homme doit avoir quand il vient de commettre un assassinat »<sup>4</sup>. Et il brûla sa vie, en proie à des crises d'une violence insensée, plein de dégoût pour lui-même et pour ses semblables. Même chez des poètes de moindre envergure comme Lenau, le désespoir causé par le naufrage des idéaux humains atteignait une force singulière: « *Das Menschenherz hat keine Stimme im finstern Rate der Natur*<sup>5</sup> ». La voix de Lenau résonne avec la même puissance acérée que les vers de Heine cités plus haut. Les poètes, les vrais artistes, protestaient de tout leur être contre le pouvoir absolu de l'impersonnelle science. Mais ils ne parvinrent pas à arrêter son cortège victorieux. Elle avançait avec toujours plus d'assurance, s'attirant à chaque pas de nouveaux prosélytes. Elle vivait déjà dans le coeur de « tous ». Et « tous » étaient contents de cette science. Elle ouvrait un plus grand espace aux passions en les libérant de leurs entraves religieuses et morales. Et il ne fallait alors rien de plus aux hommes. Ils acceptèrent avec joie ce nouveau don et les anciens préjugés ne vécurent plus que comme des formes vieilles, ayant une fonction purement utilitaire, comme les normes juridiques ou les règles du bon usage.

Et c'est dans ces conditions que débuta l'activité scientifico-littéraire de Taine. Il eut l'audace de dire franchement et sans ambages ce que chacun avait déjà sur les lèvres et dans le coeur. D'emblée, Taine oppose d'un côté, les « puissances génératrices », les « invisibles lois fixes », et de l'autre, les « dehors mobiles de l'histoire ou de la vie et toute cette floraison colorée et parfumée que la nature prodigue à la surface de l'être<sup>6</sup> ». Seules ces « puissances génératrices » et ces « lois » ont un sens et présentent un intérêt. La vie, elle, n'est qu'un ajout contingent, sans importance, minime, n'ayant aucune signification propre. « Nous n'avons pas besoin, dit Taine, de refuser la poésie<sup>7</sup> ». Mais « notre pensée perce plus loin que les yeux<sup>8</sup> ». Et alors « ces draperies, ces marbres, tout cet appareil vacille, ce ne sont plus que de beaux fantômes, ils se dissipent en fumée<sup>9</sup> » et nous pouvons « reproduire avec indifférence les puissances de l'indifférente nature<sup>10</sup> ». Il faut faire un effort pour nous « arracher à nos passions compliquées et vieilles pour comprendre la jeunesse et la simplicité divine d'un être affranchi de la réflexion et de la forme<sup>11</sup> ». Notre tâche est « de nous connaître et ce qui nous entoure<sup>12</sup> ». S'indigner, s'enthousiasmer, pleurer est ainsi défendu aux poètes. « Nous avons laissé derrière nous le point de vue de Byron et de nos poètes<sup>13</sup> ». « Voyez la naissance de l'homme, sa croissance progressive, et vous cesserez de le maudire ou de le railler. Il est un produit comme toute chose »...

4 Nous citons la traduction de Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise*, t.4, IV, II, p.345. La phrase originale apparaît dans John Galt, *The life of Lord Byron* (1830), XXIV : « *I should like to know how a person feels after committing murder* ».

5 « Au grand conseil de la nature / Le coeur humain n'a plus de voix ». Cf. Nikolaus Lenau, « Fini! », *Un cycle élégiaque*, publié dans la *Revue des deux mondes*, 2e période, tome 13, 1858, pp. 245-256.

6 Hippolyte Taine, *op.cit.*, t.4, IV, II, 4, p.383. Chestov traduit lui-même les passages de Taine qu'il cite et renvoie le lecteur à l'édition française de son *Histoire de la littérature*. La traduction de Chestov ne présentant pas d'écart substantiel avec l'original, nous citons Taine directement.

7 *Id.*

8 *Id.*

9 *Id.*

10 *Ibid.*, p. 387. Plus haut on trouve une idée similaire : « Chaque chose (...) est un groupe de puissances dont notre esprit, par l'étude et la sympathie peut reproduire en lui-même les éléments et l'arrangement »

11 *Ibid.*, p.386

12 *Ibid.*, p.420 : « Tâche de te connaître et de connaître les choses ». L'idée est empruntée à Goethe : « *Le sommet le plus élevé que l'homme puisse atteindre réside dans la prise de conscience de ses propres convictions et pensées et dans la connaissance de soi, facultés qui lui permettent aussi de connaître intimement des tempéraments étrangers.* » (Goethe, *Écrits sur l'art*, « Shakespeare à n'en plus finir », trad. J.-M. Schaeffer, GF-Flammarion, Paris, 1996, p.248)

13 *Ibid.*, p. 422

"То, что мы принимали за отступление от формы - есть, наоборот, форма; что нам казалось нарушением закона - есть исполнение его. Материалами для человеческого рассудка и добродетели служат животные инстинкты и образы, совершенно так, как живые формы имеют орудиями своими законы, как органические материи получают свои элементы из минеральных веществ. Что же удивительного, если элементы бытия, подобно элементам количества, получают из самой природы своей непреложные законы, которые распределяют и ограничивают их известным родом и известным порядком формаций? Статочное ли дело, чтобы кто-нибудь стал негодовать против геометрии? А тем более против живой геометрии?"<sup>[1]</sup> Все это в переводе на конкретный язык значит: недавно был уличен кладбищенский сторож в осквернении трупов. Но не ужасайтесь: сумма углов в треугольнике равняется двум прямым. Недавно у такого-то убили на войне единственного сына. Не беда: ломаная больше прямой. В России несколько лет тому назад был голод. Это совершенно разумно, ибо людям нечего было есть, а в таких случаях, по непреложным законам природы, они должны обязательно истощаться. Мюссе в таких случаях восклицает: "Молитва замирает на устах", Байрон произносит свое страшное проклятие: "Собаки или люди", Гейне бросает лиру и берет в руки палку, а ученый, глядя на все это, убежден, что это только "цветение на поверхности бытия" (яркое или ароматическое?). Очевидно, Барцелотти был несправедлив к Тэну, когда утверждал, что в нем художник "дополняет и исправляет" мыслителя. Наоборот, в Тэне мыслитель потому только и получил такое резко выраженное проявление, что не встретил протеста в художнике. Вообще, не дело типического человека "дополнять и исправлять", т. е. замазывать естественные трещины системы. Тэн красноречив и потому считается художником. Но это - большое недоразумение. Весь пафос его, весь пыл его увлечения складывается пред алтарем того бога, которому никогда ни один художник не молился. Он говорит о красоте, а вы чувствуете, что он поет гимн "причине и следствию"; да он и не скрывает этого. Напротив, он словно умышленно везде подчеркивает то обстоятельство, что можно вдохновенно простирать руки к началам Евклида и говорить тем разнообразным и блестящим языком, который кажется "совершенно художественным". Но вы видите, что он ни об одном жизненном явлении не может говорить, если предварительно не умертвит его. Он словно владеет даром того мифического царя, которому дано было своим прикосновением все обращать в золото. Но как золото ни красиво - оно мертво, и золотые изделия никогда не сравняются с живыми красотами истинной поэзии. Но иначе быть не может, середины - нет. Ученый должен либо убить жизнь и принять ее в область своего ведения, либо отказаться от универсальных попыток - по крайней мере при современном состоянии науки.

« Ce que nous prenions pour une difformité est une forme, ce qui nous semblait le renversement d'une loi est l'accomplissement d'une loi. La raison et la vertu humaines ont pour matériaux les instincts et les images animales, comme les formes vivantes ont pour instruments les lois physiques, comme les matières organiques ont pour éléments les substances minérales. [...] Quoi d'étonnant si les éléments de l'être, comme les éléments de la quantité, reçoivent de leur nature même des lois indestructibles qui les contraignent et les réduisent à un certain genre et un certain ordre de formations? Qui est-ce qui s'indignera contre la géométrie? Surtout qui est-ce qui s'indignera contre une géométrie vivante<sup>14</sup> ». Tout ceci, traduit en langage concret, signifie : le gardien du cimetière est accusé d'avoir profané les tombes. Mais ne vous affolez pas ! La somme des angles d'un triangle est égale à l'angle plat. L'unique fils d'une famille a été tué à la guerre. Ce n'est rien ! La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre. Il y a quelques années une famine eut lieu en Russie. C'est tout à fait logique car les gens n'avaient rien à manger et, dans ce genre de cas, selon les lois immuables de la nature, ils doivent nécessairement succomber. Musset s'écrie alors : « La prière meurt sur les lèvres<sup>15</sup> ». Byron prononce son effroyable imprécation : « Chiens ou hommes !<sup>16</sup> ». Heine abandonne la lyre pour un bâton. Mais le savant, lui, observant tout cela, est convaincu qu'il ne s'agit que d'une « floraison à la surface de l'être » (plutôt colorée ou parfumée?). De toute évidence, Barzellotti ne fit pas justice à Taine en affirmant que l'artiste « complétait et corrigeait » le penseur en lui. Au contraire, chez Taine le penseur se manifesta d'autant plus franchement qu'il ne rencontra aucune protestation de la part de l'artiste. D'une manière générale, on ne peut pas « compléter et corriger » un homme typique, c'est-à-dire replâtrer les fissures naturelles du système. Taine est éloquent, c'est pourquoi on le tient pour un artiste. Mais c'est un immense malentendu. Toute son emphase et toute l'ardeur de sa passion s'amassent devant l'autel d'un dieu qu'aucun artiste n'a jamais prié. Il parle de beauté, mais vous sentez qu'il chante un hymne à « la cause et à l'effet ». Et d'ailleurs il ne s'en cache pas. Au contraire, on dirait qu'il souligne partout, à dessein, qu'on peut étendre les bras vers les principes d'Euclide dans des transports d'enthousiasme et en parler dans cette langue variée et brillante qui semble « absolument artistique ». Mais vous voyez bien qu'il ne peut parler d'un événement de la vie sans en avoir fait une chose morte. C'est comme s'il possédait le don de ce roi de la mythologie qui pouvait transformer en or tout ce qu'il touchait<sup>17</sup>. Mais si beau que soit l'or, c'est une chose morte, et des pièces d'orfèvrerie n'égalent jamais les beautés vivantes de la vraie poésie. Il ne saurait en être autrement, il n'y a pas de juste milieu. Un savant doit ou bien tuer la vie pour la faire entrer dans son domaine de compétence, ou bien renoncer aux ambitions totalisantes, au moins en l'état actuel de la science.

14 *Ibid.*, p.423

15 Cf. Alfred de Musset, « L'espoir en Dieu », in *Revue des deux mondes*, T.13, 1838, p. 481 :  
 « Comment, sous la sainte lumière,  
 Voit-on des actes si hideux,  
 Qu'ils font expirer la prière  
 Sur les lèvres du malheureux ? »

16 Lord Byron, *Don Juan*, Chant septième : « Dogs, or men! — for I flatter you in saying / That ye are dogs — your betters far — ye may / Read, or read not, what I am now essaying / To show ye what ye are in every way. » : « Chiens ou hommes (car je vous flatte en vous disant que vous êtes chiens, - vos supérieurs de beaucoup), vous pouvez me lire ou ne pas me lire quand j'essaie de vous démontrer ce que vous êtes »

17 Allusion à Midas, roi de Phrygie qui aurait régné entre 715 et 676 av. J.-C. D'après la légende, Midas, pour avoir ramené à Dionysos le satyre Silène, aurait reçu en récompense le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il touchait. Ce pouvoir s'avéra rapidement désastreux puisque Midas ne pouvait plus ni boire ni manger. Il en aurait été délivré par Dionysos qui lui ordonna de se laver les mains dans le fleuve Pactole, dont les flots et les champs voisins gardèrent la teinte dorée. (Hygin, *Fables*, CXCI, Belles Lettres, Paris, 1997 et Ovide, *Métamorphoses*, XI, 90, Belles Lettres, Paris, 1925)

Первое решение напрашивается само собою: весь духовный склад ученого таков, что ему вовсе и не трудно убить жизнь. Он ничем не жертвует. Наши муки, волнения, радости для него не существуют; он ничего этого не знал, либо знал в такой слабой степени, что ему ничего не стоит отказаться от этого. И для него убить жизнь - это праздник.

То, над чем рыдают истинные "артисты", т. е. люди прежде всего наиболее глубоко и сильно чувствующие, - то ему кажется настолько ничтожным, что иного названия, чем "цветение на поверхности", он для него не находит. В его глазах все это столь незначительно, что оно вовсе и не может помешать системе. Это песчинка на земном шаре, которая никакого влияния на его форму иметь не может. Поэтому Тэн с пренебрежением относится ко всему содержанию новой лирики. По его мнению, поэты зацепились за эту ничтожную видимость и из-за такой мелочи потеряли душевное равновесие. Байрон - это "разъяренный бык, попавший в зеркальный магазин". Не лучше и другие поэты. "Что кроется под хорошенькими атласными листочками современной поэмы?" - спрашивает Тэн. - "Современный поэт - человек вроде Альфреда Мюссе, Гюго, Ламартина или Гейне, учившийся в школе или путешествовавший, носящий черную пару и перчатки, благосклонно принимаемый дамами, отвешивающий по вечерам полсотни поклонов и произносящий два десятка бонмó, а по утрам читающий газеты; живет он обыкновенно во втором этаже; он не слишком весел, ибо у него - нервы, но больше всего потому, что при господстве грубой демократии, среди которой мы задыхаемся, уменьшение престижа официальных властей возвысило его значение, а вместе с тем и претензии, а сверх того еще и потому, что тонкость его чувств дает ему повод считать себя Богом"<sup>[2]</sup>. Это "мысль, проникающая глубже, чем глаза"?! Но не наоборот ли? Не применимы ли сюда слова Гамлета:

"Какой же черный демон толкнул тебя,  
Играя в эти жмурки?  
Глаза без рук, рука без зрения  
И слуха не промахнулася бы так жестоко"

Отбросьте на минуту стремление подвести Гейне, Гюго, Мюссе под категорию, - чем тогда покажется вам искусство видеть в лучших поэтах нового времени лишь обиженных претендентов и счастливых кавалеров? Это Гейне, написавший "Сумерки богов", "Вавилонскую скорбь", "Атту Тролля", "Флорентийские ночи"! Это Мюссе, автор "Ролла", "Стансов к Молибран", "Надежды на Бога", "Исповеди сына века"! А между тем, Тэн говорит совершенно искренне. Он больше в них и не видит. Весь Байрон представляется ему одним сплошным недоразумением. Все бешеные порывы этой неукротимой природы кажутся Тэну праздными протестами против геометрии и треугольников и сводятся к подвигам разъяренного быка в зеркальном магазине. И с точки зрения науки - критик прав. И Гейне, и Мюссе, и Байрон как "явления", как продукты "равнодушных" законов природы - бессмысленны. Они словно хотят быть большими католиками, чем папа. Если "природа" равно довольна Байроном и кладбищенским сторожем, Гейне и убийцей, Мюссе и умирающим с голоду русским мужиком, то поэтические исступления, слезы, мольбы, протесты - никому не нужны, смешны. Живите и познавайте, вы сами - только "цветение"! Навешивайте ярлыки, нашивайте номера на все, что вы видите, как делает наука.

La première option s'impose d'elle-même : la tournure d'esprit du savant est telle qu'il lui est aisé de tuer la vie. Il ne sacrifie rien. Nos tourments, nos inquiétudes, nos joies n'existent pas pour lui. Il n'a rien connu de tel ou bien à un degré si faible qu'il ne lui coûte rien d'y renoncer. Et pour lui, tuer la vie est une fête.

Ce qui arrache des sanglots aux vrais « artistes » – c'est-à-dire aux hommes qui ressentent tout plus profondément et plus intensément – lui semble tellement insignifiant qu'il ne peut lui trouver d'autre nom que celui de « floraison à la surface de l'être ». À ses yeux, tout cela a si peu d'importance que le système n'en sera pas le moins du monde gêné. C'est un grain de sable sur le globe terrestre, n'ayant aucune influence sur sa forme. C'est pour cette raison que Taine considère avec un tel mépris tout le contenu de la nouvelle poésie lyrique. Selon lui, les poètes se seraient attachés à cette apparence insignifiante et, pour cette brouille, auraient perdu leur équilibre mental. Byron est un « taureau enragé dans une boutique de glaces<sup>18</sup> ». Et les autres poètes ne valent pas mieux. « Qu'y a-t-il sous les jolis feuillets satinés d'un poème moderne?<sup>19</sup> », demande Taine. « Un poète moderne, comme Alfred de Musset, Hugo, Lamartine ou Heine, ayant fait ses classes et voyagé, avec un habit noir et des gants, bien vu des dames et faisant le soir cinquante saluts et une vingtaine de bons mots dans le monde, lisant les journaux le matin, ordinairement logé dans un second étage, point trop gai parce qu'il a des nerfs, surtout parce que, dans cette épaisse démocratie où nous étouffons, le discrédit des dignités officielles a exagéré ses prétentions en rehaussant son importance, et que la finesse de ses sensations habituelles lui donne quelque envie de se croire Dieu<sup>20</sup> ». Est-ce là une « pensée qui perce plus loin que les yeux » ?! N'est-ce pas tout le contraire? Ne pourrait-on pas y appliquer les mots d'Hamlet :

Quel diable

A pu vous duper ainsi à colin-maillard ?

Les yeux sans le toucher, le toucher sans la vue,

Les oreilles sans mains ni yeux, l'odorat sans le reste,

La part la plus malingre d'un seul de ces cinq sens

Ne saurait-être aussi inerte.<sup>21</sup>

Cessez pour un instant de chercher à ramener Heine, Hugo ou Musset à une catégorie, que penserez-vous alors de cet art de ne voir dans les meilleurs poètes de notre temps que des prétendants éconduits ou d'heureux cavaliers de bal ? Nous parlons de Heine, l'auteur du *Crépuscule des dieux*, des *Chagrins de Babel*, d'*Atta Troll* et des *Nuits florentines* ! Nous parlons de Musset, auteur de *Rolla*, des stances *À la Malibran*, de *L'espoir en Dieu*, des *Confessions d'un enfant du siècle* ! Du reste, Taine parle tout à fait sincèrement. Il ne voit rien de plus dans ces auteurs. Byron ne représente pour lui qu'un parfait malentendu. Tous les élans furieux de cette nature indomptable lui apparaissent comme de vaines protestations contre la géométrie et les triangles, et se réduisent aux prouesses d'un taureau enragé jeté dans une boutique de glaces. Et du point de vue de la science, le critique a raison. Heine, aussi bien que Musset et Byron, en tant que « phénomènes », en tant que produits des lois « indifférentes » de la nature, sont absurdes. C'est comme s'ils voulaient être de meilleurs catholiques que le pape. Si la « nature » est aussi contente de Byron que du gardien de cimetière, de Heine que d'un assassin, de Musset que du moujik russe mourant de faim, alors les fureurs poétiques, les larmes, les prières, les protestations sont inutiles, ridicules. Vivez et connaissez, vous-mêmes n'êtes que « floraison » ! Posez des écriteaux, étiquetez tout ce que vous voyez comme le fait la science.

18 Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, op.cit. T.4, p.415

19 Taine, op.cit., T.1, Introduction, p.V

20 *Ibid.*, p.VI

21 Shakespeare, *Hamlet*, III, 4, op.cit., T.1, p.304

На ее ярлыках латинские слова, ее номера - цифры. Вы можете употреблять разнообразные слова: "дивный, божественный, святой, поэтический". Но не забывайте, что они значат не более, чем перпендикуляр или проекция.

Мы уже говорили, что Тэн лишь формулировал то, к чему пришли "все в Европе". До него, задолго до него, наука своими заключениями поселила ужас в рядах наиболее отзывчивых людей, и этот ужас нашел себе выражение в тех "meditations", которые были так запросто сброшены с пути исследования Тэном. Но большинство людей отнеслось очень равнодушно к новым идеям. Ни костяная улыбка Вольтера, ни сомнения Гейне, ни бури Байрона не касались их. Идеи принесли им пока лишь некоторые удобства, разрешив снять с себя маску лицемерия, которой прежде приходилось прикрывать маленькие житейские радости. Пока "цветение" не знало иных красок, кроме светлых, все шло превосходно. Но проходило время; "дети века" поистратили свои силенки, маленькие радости стали им недоступны, на "поверхности бытия" стали являться мрачные, темные краски. Тогда пронесся по всей Европе страшный стон... Пока было весело, причина и следствие все объясняли; с ними было лучше, чем с Богом, ибо они никогда не корили. Но каково жить с ними в горе? Когда несчастья одно за другим обрушаются на человека, когда бедность, болезни, обиды сменяют богатство, здоровье, власть? Каково Иову, покрытому струпами, лежать на навозе с страшными воспоминаниями о гибели всех близких? Каково ему, когда единственным ответом на его жалобы являются рассуждения о кирпиче, сорвавшемся вследствие дождя? Для ученых Иов был - пациент, страдающий проказой, то есть неизлечимой болезнью; для них же он был пролетарием, то есть лишившимся имущества - и бездетным человеком. А когда он произносил свои неистовые слова: "Если бы взвешена была горечь моя и вместе страдание мое на весы положили, то ныне было бы оно песка морского тяжелее" и "дух мой смущен, мои дни угасают, гробы предо мною" - это относили к категории цветения, то есть к явлению, не требующему объяснения, сопровождающему падение кирпича.

Sur ces écriteaux écrivez des mots latins, numérotez les étiquettes. Vous pouvez user de mots variés, « admirable, divin, saint, poétique ». Mais n'oubliez pas qu'ils ne signifient rien de plus qu'une perpendiculaire ou qu'une projection<sup>22</sup>.

Nous avons déjà dit que Taine avait formulé ce à quoi « tout le monde en Europe » était parvenu. Avant lui, bien avant lui, la science et ses conclusions avaient horrifié toute une série d'hommes doués d'une sensibilité plus aiguë. Ce sentiment d'horreur avait trouvé son expression dans les « méditations<sup>23</sup> », que Taine écarta sans façon de son champ d'investigation. Cependant, la majorité des hommes étaient parfaitement indifférents aux nouvelles idées. Ni le sourire osseux de Voltaire, ni les doutes de Heine, ni les orages de Byron ne les concernaient. Les idées ne leur apportaient encore que certaines commodités, en les autorisant à ôter ce masque hypocrite, qui servait auparavant à couvrir les menues joies de la vie. Tant que la « floraison » n'arborait que des couleurs radieuses, tout fonctionnait à la perfection. Mais le temps passa. Les « enfants du siècle » dilapidèrent leurs faibles forces, les menues joies leur devinrent inaccessibles. À la « surface de l'être » commencèrent à apparaître des couleurs sombres, lugubres. On poussa alors à travers toute l'Europe un effroyable gémissement... Tant que tout était à la fête, causes et conséquences expliquaient tout. On était mieux avec elles qu'avec Dieu, car elles ne faisaient jamais de reproches. Mais comment vivre avec elles dans l'infortune ? Quand les malheurs s'abattent les uns après les autres sur l'homme, quand la pauvreté, les maladies, les blessures remplacent la richesse, la santé et la puissance ? Que ressent Job, couvert d'ulcères, couché sur un tas de fumier, hanté par les souvenirs effroyables de la mort de tous ses proches ? Que ressent-il quand pour seule réponse à ses plaintes on trouve des raisonnements sur une brique qui s'est détachée du toit sous l'effet de la pluie ? Pour les savants, Job était un patient souffrant de la lèpre, c'est-à-dire d'une maladie incurable. Pour eux c'était un prolétaire, c'est-à-dire un homme dépourvu de biens et sans enfants. Et quand il prononçait ces paroles rageuses : « Oh ! s'il était possible de peser ma contrariété, si l'on mettait toute ma détresse sur une balance, ce serait maintenant plus pesant que le sable de la mer<sup>24</sup> », quand il disait : « Mon souffle se perd, mes jours s'éteignent, je suis bon pour la tombe.<sup>25</sup> », on rangeait cela dans la catégorie des « floraisons », c'est-à-dire parmi les phénomènes ne requérant nulle explication, comme la chute de la brique.

22 Projection est à entendre au sens géométrique.

23 En français dans le texte. Chestov fait allusion aux *Méditations poétiques* de Lamartine (1820). Double poétique de Chestov par sa sensibilité et son ardente recherche de Dieu, Lamartine joua un grand rôle dans la philosophie du penseur russe. Dans les *Méditations poétiques*, qui scellent l'étrange union de la poésie et de la philosophie, Lamartine renonce à tout « savoir » pour s'en remettre à la raison divine. Dans son poème « Le désespoir », on entend bien le « sentiment d'horreur », évoqué ici par Chestov, qu'éprouve l'homme face au monde abandonné de Dieu :

« Levez donc vos regards vers les célestes plaines,  
Cherchez Dieu dans son œuvre, invoquez dans vos peines  
Ce grand consolateur,  
Malheureux ! sa bonté de son œuvre est absente,  
Vous cherchez votre appui ? l'univers vous présente  
Votre persécuteur.

De quel nom te nommer, ô fatale puissance ?  
Qu'on t'appelle destin, nature, providence,  
Inconcevable loi !  
Qu'on tremble sous ta main, ou bien qu'on la blasphème,  
Soumis ou révolté, qu'on te craigne ou qu'on t'aime,  
Toujours, c'est toujours toi ! »

24 *Nouvelle Bible Second*, Jb, 6, 2-3

25 *Nouvelle Bible Second*, Jb, 17, 1



Это была черная радуга, некое "ничто", прибавленное к каплям и лучам солнца. Иов нашел успокоение в Боге. Но наши Иовы нигде не находили успокоения. Послушайте их, прочтите Метерлинка. Что такое его "слепые", l'intruse, смерть Тентажиля, как не история Иова, рассказанная человеком, верующим в универсальность причины и следствия? Что такое "одинокость" Мопассана? Но у Тэна детей не отнимали, проказой он не болел.

Он был блестящим, гениальным ученым, его произведения расходились в несчетном количестве экземпляров, и он не только оставался равнодушным, видя, как при господстве причины и следствия, т. е. обязательной гармонии во внешнем мире, жизнь человека отдается во власть случая - он торжествовал по поводу своего ученого открытия. Какой дар принес он человечеству - прометееву искру или ящик Пандоры - ему было все равно. Да ведь и не он этот дар принес: человечество само отыскало его.

"Долго еще будут люди испытывать дрожь сочувствия при звуках рыданий великих поэтов. Долго еще будут они негодовать на судьбу, которая открывает их стремлениям карьеру бесконечного протяжения для того, чтобы раздробить их в двух шагах от входа о незамеченный камень. Долго еще будут они наталкиваться на необходимость, которую они должны были принять за закон", - пишет Тэн.

То есть, долго еще будут гибнуть сотни тысяч, миллионы людей, как гибли до сих пор вследствие чисто внешних условий, долго будут еще на земле царствовать все то зло и весь тот ужас, о котором передает нам история человечества - от самых отдаленных дней до нового времени, - но это есть лишь естественный результат столкновения с необходимостью. Поэты плачут, мы вторим их рыданиям, видя, как уродует это нечто - "необходимость" - жизнь целых поколений людей. Но ученый не понимает такого отношения. Зачем возмущаться против живой геометрии?

"Наоборот, кто не чувствует восторженного удивления при виде колоссальных сил, находящихся в самом сердце всего существующего, которые непрерывно гонят кровь по членам старого мира, распределяют массу соков по бесконечной сети артерий и раскидывают на поверхности вечный цвет юности и красоты? Наконец, кто не почувствует себя выше и чище при открытии, что этот ряд законов примыкает к ряду форм, что материя переходит постепенно в мысль, что природа заканчивается разумом и что идеал, около которого вращаются после стольких заблуждений все человеческие стремления, есть та же самая конечная цель, ввиду которой работают, невзирая ни на какие препятствия, все силы вселенной?"<sup>[3]</sup>

Пусть явится с этим исполненным пафоса блестящим красноречием к лежащему на навозе Иову современный ученый. Если "молитва замирает на устах", - то что же будет с этими тонкими обобщениями? Но наука не чувствует, что в нашем мире "il y a tant d'éléments si peu d'accord", она не знает внутреннего противоречия. Ей ясно, что тигр и паук это не одно и то же, что металл отличается от газа, и она устанавливает свою классификацию. Но всю жизнь она обняла одним понятием цветения и не чувствует в ней элементов, которые для всякого неученого так очевидно противоположны между собой.

C'était un arc-en-ciel noir, quelque « néant » ajouté aux gouttes d'eau et aux rayons du soleil. Job trouva l'apaisement en Dieu. Mais nos nouveaux Job n'ont trouvé nulle part d'apaisement. Ecoutez-les, lisez Maeterlinck. Que sont ses *Aveugles*, *L'Intruse*<sup>26</sup>, *La mort de Tintagiles*, sinon l'histoire de Job, racontée par un homme qui croyait dans l'universalité de la cause et de l'effet ? Qu'est-ce que la *Solitude* de Maupassant ? Mais on n'avait pas pris ses enfants à Taine, il ne souffrait pas de la lèpre. C'était un savant brillant, génial ; ses œuvres étaient publiées à un nombre incalculable d'exemplaires.

Et non seulement il restait de marbre en voyant que, dans l'empire de la causalité, de l'infaillible harmonie gouvernant le monde extérieur, la vie d'un homme pût être livrée à la puissance du hasard, mais il jubilait même d'avoir fait une telle découverte scientifique. Quel cadeau il faisait là à l'humanité, feu sacré ou boîte de Pandore, il ne s'en souciait guère. Et en effet, le cadeau ne venait pas de lui : l'humanité l'avait trouvé elle-même.

« Longtemps encore les hommes sentiront leurs sympathies frémir au bruit des sanglots de leurs grands poètes. Longtemps ils s'indigneront contre une destinée qui ouvre à leurs aspirations la carrière de l'espace sans limites pour les briser à deux pas de l'entrée contre une misérable borne qu'ils ne voyaient pas. Longtemps ils subiront comme des entraves les nécessités qu'ils devraient embrasser comme des lois.<sup>27</sup> », écrit Taine.

Autrement dit, longtemps encore des centaines de milliers, des millions d'hommes périront comme ils l'ont fait jusqu'à présent par suite de circonstances purement extérieures. Longtemps encore régnera sur terre le même mal et la même horreur, que nous transmettent l'histoire de l'humanité, des temps les plus reculés jusqu'à aujourd'hui. Mais ce n'est que le résultat naturel de la nécessité à laquelle nous sommes confrontés. Les poètes pleurent, nous faisons écho à leurs sanglots en voyant comment cette chose, la « nécessité », défigure la vie de générations entières d'hommes. Mais le savant ne comprend pas cette attitude. A quoi bon s'indigner contre la géométrie vivante ?

« Qui, au contraire, ne se sentira pas ému d'admiration au spectacle de ces puissances grandioses qui, situées au coeur des choses, poussent incessamment le sang dans les membres du vieux monde, éparpillent l'ondée dans le réseau infini des artères et viennent épanouir sur toute la surface la fleur éternelle de la jeunesse et de la beauté ? Qui enfin ne se trouvera ennobli en découvrant que ce faisceau de lois aboutit à un ordre de formes, que la matière a pour terme la pensée, que la nature s'achève par la raison, et que cet idéal auquel se suspendent, à travers tant d'erreurs, toutes les aspirations de l'homme, est aussi la fin à laquelle concourent, à travers tant d'obstacles, toutes les forces de l'univers ?<sup>28</sup> »

Puisse le savant moderne, avec sa brillante rhétorique pleine d'emphase, se trouver auprès du tas de fumier où est allongé Job. Si la « prière meurt sur les lèvres », alors que faire de ces généralisations raffinées ? Mais la science ne sent pas qu' « il y a tant d'éléments si peu d'accord<sup>29</sup> », elle ignore la contradiction interne. Il est clair pour elle qu'un tigre ou une araignée sont différents, que le métal diffère du gaz, et elle établit sa classification. Pourtant, elle rassemble toute la vie sous l'unique concept de floraison, sans percevoir en elle ces éléments qui, aux yeux de n'importe quel non-savant, se contredisent de façon si évidente.

---

26 En français dans le texte

27 Taine, *op.cit.*, T.4, II, p.421

28 *Id.*, p. 423

29 En français dans le texte. La citation, légèrement modifiée, est de Musset, dans « L'espoir en Dieu » :  
« Pourquoi dans ton oeuvre céleste / Tant d'éléments si peu d'accord »

Единство, безличное внешнего мира она навязала и внутреннему, и восторгается тем, что "материя переходит постепенно в мысль", полагая, что от этого слова "постепенно" мысль, постигающая материю, подчинится законам материи. Все вековые муки человечества отброшены, как не требующие объяснения, как не составляющие для ученого "категории". Он не видит причины, в силу которой понятие "отчаяние" предъявляет право на объяснение; он не знает, зачем "преступление" требует себе "предиката", не заключающегося в понятии хотя бы металла или перпендикуляра. Он не чувствует, что есть зло, с которым созерцание единства сил природы никогда не примирит человека. Он говорит о красоте - потому лишь, что она не мешает общей теории, как понятное для него заключительное звено развития. Если бы он понял, что и она требует себе предиката, не заключающегося в скале, он бы и ее отверг. Да в сущности он так и поступил: для него искусство лишь "равнодушное изображение равнодушных сил природы".

Всю совокупность наших отношений к явлениям, всю нашу способность ценить, то есть любить и ненавидеть - ученый прежде всего отверг и тем открыл новое обширное поле для завоеваний науки: человеческую жизнь. Наука "принялась за изучение души, вооруженная самыми точными и всепроникающими инструментами, верность которых была доказана трехсотлетним опытом".

Мы видели, как при помощи этих точных и всепроникающих инструментов ученый сбросил с пути Мюссе, Гейне и Байрона. Но пред ним стал Шекспир. Надо было пригнать этого гиганта, надо было сгладить то место жизни, где высилась эта колоссальная вершина человеческого гения, чтобы дать простор легкому движению мысли. Нужно было его "рыкающих львов", Болингброков и Норфолков, его рыдающих Лиров, безумствующих Гамлетов, восторженных Ромео, могучих Ричардов, трогательных в своем кротком величии Дездемон и Корделий, бесстрашно идущих к своему идеалу Брутов втиснуть в цепь явлений. Всю эту глубокую, обширную жизнь нужно было пересмотреть и отметить ее лишь как добавочное к борьбе сил природы цветение. И Тэн не отступил пред этой задачей. Все с тем же стремительным пафосом он, следя за судьбами шекспировских героев, поет гимн собственному идеалу. В заключении к статье о Шекспире, непосредственно вслед за целым рядом слов, исполненных, по-видимому, неподдельного восторга пред художественным творчеством величайшего из поэтов, вы читаете такое примечание:

"Один и тот же закон, как для органического, так и для нравственного мира. Это то, что Жоффруа Сент-Илер называет единством композиции",

и видите, если раньше не успели догадаться, что пафос всецело относится не к Шекспиру, а все к тому же "закону", и что драпировка, мрамор украшения давно повалились, исчезли как дым, что "мысль видит глубже, чем глаза".

Elle a relié le monde intérieur à l'unité impersonnelle du monde extérieur et s'enthousiasme à l'idée que « la matière a pour terme la pensée », supposant par ce « terme » que la pensée, parvenant à la matière, se soumettra à ses lois. Les tourments séculaires de l'humanité sont mis de côté, ne requérant pas d'explication et ne constituant pas pour le savant de « catégorie ». Il ne voit pas en vertu de quoi la notion de « désespoir » pourrait faire valoir ses droits à l'explication. Il ne sait pas pourquoi le « crime » réclamerait un « prédicat » qui ne soit pas contenu dans le concept, disons, de métal ou de perpendiculaire. Il ne sent pas que le mal existe, et que la contemplation de l'unité des forces de la nature ne réconciliera jamais l'homme avec lui. Il parle de la beauté uniquement parce qu'elle n'entrave pas la théorie générale, comprise comme le dernier chaînon de l'évolution. S'il avait compris que la beauté réclame un prédicat qui n'est pas contenu dans un rocher, il l'aurait immédiatement repoussé. C'est ainsi qu'il a agi au fond : pour lui l'art se réduit à « reproduire avec indifférence les puissances de l'indifférente nature<sup>30</sup> ».

Notre rapport aux phénomènes, toute notre capacité à apprécier, c'est-à-dire à aimer ou à haïr, le savant les a repoussés, ouvrant ainsi aux conquêtes de la science un champ immense encore inexploré : la vie humaine. La science « se prend [à l'âme], munie des instruments exacts et perçants dont trois cents ans d'expérience ont prouvé la justesse et mesuré la portée<sup>31</sup> »

Nous avons vu comment, à l'aide de ces instruments exacts et perçants, le savant avait écarté de son chemin Musset, Heine et Byron. Mais il trouva face à lui Shakespeare. Il fallait faire plier ce géant. Il fallait aplanir ce lieu où la vie avait élevé le génie humain à une hauteur colossale, pour pouvoir donner libre cours au mouvement de la pensée. Il fallait faire entrer dans la chaîne des phénomènes ses « lions rugissants<sup>32</sup> », ses Bolingbroke et ses Norfolk<sup>33</sup>, ses Lear en pleurs, ses Hamlet délirants, ses Roméo enthousiastes, ses Richard invulnérables, ses Cordélia et ses Desdémone touchantes dans leur douce majesté, ses Brutus suivant sans peur leur idéal. Il fallait reconsidérer toute cette vie profonde et vaste, et ne la mentionner que comme une floraison de plus sur le champ de bataille des puissances de la nature. Et Taine ne recula pas devant cette tâche. En observant le destin des héros shakespeariens, avec son habituel débordement d'emphase, il chante un hymne à son propre idéal. En conclusion de la section consacrée à Shakespeare, juste après toute une série de phrases qui semblent pénétrées d'un authentique enthousiasme devant l'oeuvre du plus grand des poètes, vous trouverez cette remarque :

« Même loi dans le monde organique et dans le monde moral. C'est ce que Geoffroy Saint-Hilaire appelle unité de composition.<sup>34</sup> »

Et vous verrez, si vous ne l'aviez pas déjà deviné, que l'emphase se rapporte entièrement non pas à Shakespeare, mais toujours à cette « loi », et que les draperies, les marbres et tout l'appareil se sont depuis longtemps écroulés, envolés en fumée. Car la « pensée perce plus loin que les yeux ».

30 Taine, *op.cit.*, T.4, II, p. 387. Plus haut on trouve une idée similaire : « Chaque chose (...) est un groupe de puissances dont notre esprit, par l'étude et la sympathie peut reproduire en lui-même les éléments et l'arrangement »

31 *Id.*, p.421

32 Shakespeare, *Le Roi Jean*, II, *op.cit.*, T.3, p.208

33 Personnages de *Richard II* : Henry Bolingbroke (1367-1413), duc de Lancaster et futur roi d'Angleterre Henri IV, auquel Shakespeare consacra également une pièce du même nom. Le duc de Norfolk, Thomas Mowbray, est accusé par Bolingbroke d'avoir assassiné l'oncle de Richard II et de lui-même, le duc de Gloucester, alors que c'est Richard II qui est à l'origine du complot.

34 Taine, *op.cit.*, T.2, IV, p.279

И точно - мысль видела что-то, но глаза - ничего. Если глаза могут обессилить мысль, то, конечно, и мысль умеет ослепить глаза. Вот заключение Тэна к Гамлету:

"Если бы Шекспир писал психологию, он сказал бы вместе с Эскиролем: человек есть нервная машина, управляемая темпераментом, расположенная к галлюцинациям, увлекаемая не знающими узды страстями, неразумная по существу своему, смесь животного и поэта, имеющая вместо разума - пыль; воображение - ее единственная опора и руководитель; и *случай* ведет человека сквозь очень определенные и самые сложные обстоятельства к горю, преступлению, безумию, смерти"[\[4\]](#).

Совершенно так, как в органическом мире, если бы не горе, преступление, безумие и смерть. Но для ученого эти слова ничего не значат; они так ничтожны, что явление, имеющее их своими предикатами, не смеет претендовать на особую категорию. Слово "случай", которому так строго воспрещено показываться, когда речь идет об объективных явлениях (ибо "случай" говорится тогда, когда ясно, что объяснения *не нужно*) - здесь, именно здесь на своем месте. И не думайте, что Тэн не следит за перипетиями гамлетовской трагедии.

"Понимаете ли вы, - восклицает критик, - что когда он произносит эти слова (приводятся слова Гамлета), его зубы стучат, колени подгибаются, он бледен, как рубашка?.. Отныне Гамлет говорит, как будто он подвержен непрерывным нервным припадкам"... И дальше: "Гамлет - это Шекспир, и в заключение длинной галереи нарисованных им лиц Шекспир изобразил самого себя, и это самый глубокий из его образов". И для разъяснения внутреннего мира Шекспира ученому вполне достаточно таких слов, как "галлюцинация", "экзальтация", "мономания", "безумие". А вот и приговор: приводятся рассуждения Гамлета над черепом Йорика и говорится: "Когда человек доходит до такого состояния, остается одно: умереть". История Гамлета, как и Макбета, есть "рассказ о нравственном отравлении". И это - все. Навешаны ярлыки, подписан смертный приговор и дело считается оконченным: для торжества Сент-Илера больше и не нужно. Этого Гамлета, по Тэну - самого Шекспира, у которого "зубы стучат", "колени подгибаются", который "бледен, как рубашка" - смели двумя парами слов: "нравственное отравление" и "нервные припадки" и убрали из ученого кабинета, как случай, не требующий объяснения. И таков - весь Шекспир в глазах Тэна; вся изображенная поэтом жизнь может быть непосредственно подведена к "законам, которые примыкают к ряду форм", и к материи, "постепенно переходящей в мысль". Он глядел на шекспировскую жизнь - и ничего не увидел: он знает, что ее полагается описывать сильными словами, ибо Шекспир - сын беспокойного Возрождения. И эти слова кишмя кишат в его статье. Метафоры нагромождаются на метафоры, весь французский словарь к услугам ученого. И все-таки вы с изумлением говорите: "Слова, слова, слова". Прочтите его замечание о Лире: чего тут нет на нескольких строчках! И "страшный вид прогрессирующего безумия", и "нечеловеческие страдания" - все, что хотите. И тем не менее, для ученого - это лишь цветение на поверхности, а не категория.

C'est d'ailleurs exact, la pensée a vu quelque chose, mais point les yeux. Si les yeux peuvent désarmer la pensée, assurément la pensée sait aussi aveugler. Voici la conclusion de Taine à propos d'Hamlet :

« Si Shakespeare avait fait une psychologie, il aurait dit avec Esquirol : L'homme est une machine nerveuse, gouvernée par un tempérament, disposée aux hallucinations, emportée par des passions sans frein, déraisonnable par essence, mélange de l'animal et du poète, ayant la verve pour esprit, la sensibilité pour vertu, l'imagination pour ressort et pour guide, et conduite *au hasard*, par les circonstances les plus déterminées et les plus complexes, à la douleur, au crime, à la démence et à la mort.<sup>35</sup> »

Exactement comme dans le monde organique, en effet ! Mis à part la douleur, le crime, la démence et la mort. Pour le savant ces mots ne veulent rien dire. Ils sont à ce point insignifiants qu'un phénomène possédant ces prédicats n'oserait pas prétendre appartenir à une catégorie particulière. Le mot « hasard », frappé d'interdit quand il s'agit des phénomènes objectifs – car c'est quand il est clairement *inutile* d'expliquer qu'on parle de « hasard » - est opportun ici, précisément ici. Et n'allez pas penser pas que Taine ne suivrait pas attentivement les péripéties de la tragédie d'Hamlet.

« Comprenez-vous, s'exclame le critique, qu'en disant cela ses dents claquent « ses genoux s'entre-choquent, il est pâle comme sa chemise<sup>36</sup> » ? [...] Désormais Hamlet parle comme s'il avait une attaque de nerfs continue. » Et plus loin : « Hamlet, c'est Shakespeare, et, au bout de cette galerie de figures qui ont toutes quelques traits de lui-même, Shakespeare s'est peint dans le plus profond de ses portraits.<sup>37</sup> » Pour le savant, quelques mots tels que « hallucination », « exaltation », « monomanie » ou « démence » sont amplement suffisants pour expliquer le monde intérieur de Shakespeare. Et voilà la sentence qu'il prononce, citant les réflexions d'Hamlet sur le crâne de Yorick « Lorsqu'on en est là, on n'a plus qu'à mourir.<sup>38</sup> » L'histoire d'Hamlet, comme celle de Macbeth, est le « récit d'un empoisonnement moral<sup>39</sup> ». Et c'est tout. L'écriveau est posé, la condamnation à mort est signée, l'affaire est close. Il n'en faut pas plus pour le triomphe de Geoffroy Saint-Hilaire. Cet Hamlet, c'est-à-dire Shakespeare lui-même d'après Taine, dont les « dents claquent », dont les « genoux s'entre-choquent », qui est « pâle comme sa chemise », est balayé en quelques mots : « empoisonnement moral », « attaque de nerfs », et retiré du laboratoire du savant comme un fait ne requérant aucune explication. Et tout Shakespeare se réduit à cela aux yeux de Taine. Toute la vie représentée par le poète peut se ramener à ce « faisceau de lois » qui « aboutit à un ordre de formes », à cette matière qui « a pour terme la pensée ». Taine a regardé la vie chez Shakespeare et n'en a rien vu. Il sait qu'il faut la décrire avec des mots puissants, car Shakespeare est le fils de l'impétueuse Renaissance. Et son texte grouille de tels mots. Les métaphores s'entassent les unes sur les autres, tout le dictionnaire français est au service du savant. Et pourtant vous vous surprenez à penser : « Des mots, des mots, des mots<sup>40</sup> » Lisez cette remarque sur Lear : que ne trouve-t-on dans ces quelques paragraphes ! Et « l'affreux spectacle de la folie croissante », et les « douleurs surhumaines », tout ce que vous voudrez ! Et pourtant, pour le savant, il ne s'agit que de floraison à la surface de l'être, et nullement d'une catégorie.

---

35 *Id.*, p.259. C'est Chestov qui souligne « au hasard »

36 La citation provient de Hamlet, II, 1, *op.cit.*, T.1, p.245

37 Taine, *op.cit.*, T.2, pp.257-258

38 *Id.*, p.257

39 *Id.*, p.250

40 Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.255

В таком роде все: и комедии, и трагедии Шекспира представляются необычайно резко, сильно, необузданно написанными, но суть лишь "дополнение", вся обрисованная им жизнь есть "ничто", объяснения не требующее, подобно тому, как мертвец для леди Макбет - только картина. И закон для человеческой жизни - случай.

И это есть настоящая "научная" критика. Тэну мало изгнать мораль и Бога из жизни (Шекспиру он приписывает такое же понимание жизни: где возможно, критик старательно "обосновывает" это) - ему нужно у жизни отнять самостоятельное значение. Не жизнь, а существование требует объяснения. То, что мы называем жизнью, есть видимость, и все же при этом не нужно отказываться от поэзии и по-прежнему можно употреблять весь созданный человечеством арсенал высоких и святых слов. "Мы можем, - кончает он свою статью о Шекспире, - сказать ему вместе с Дездемоной: мы тебя так любим, ибо ты много чувствовал и страдал". И все-таки тебе, как Гамлету, остается только умереть?

Итак, наша жизнь есть лишь "цветение на поверхности", и это должно нас приводить в восторг, хотя мы и отданы в добычу "случаю". Жизнь есть добавление к развившейся материи, и "в подобном мировоззрении заключается новая нравственность, новая политика, новая религия"; назначение науки - проповедь этого мировоззрения.

Так сказано Тэн. И его объяснение Шекспира было признано "гениальным". Правда, многие из писателей указывали на его "односторонность" - те, которые не считали (как это сделал Барцелотти), что он отдал достаточную дань "художественности" (кроме художественности ничто уже не смело предъявлять свои права, даже "нравственность") тем, что писал столь блестяще и красноречиво. Так С.-Бев упрекал его за исключительно научную тенденцию. Брандес называет его гениальным, но "односторонним". По заслугам оценил Тэна лишь один Фридрих Ницше, назвавший его без всяких ограничений "величайшим историком нашего времени". Больше Ницше ничего не прибавил. Но кому хоть немного знаком духовный склад этого оригинальнейшего и несчастнейшего из новых писателей, тот поймет, что именно "ученого", "познающего", восторгавшегося пред бескачественным существованием и ценил в нем Ницше, всю жизнь свою употребивший на то, чтоб уверить других, что так нужно и что он сам так делает. Но большинство оставило в резерве некоторую качественность, чтоб не только блестяще говорить и познавать, но чтобы и на самом деле забавляться маленькими радостями жизни. По науке выходило, что Тэн прав, но осуществлять его идеалы предоставили дальнейшим поколениям - те, которые еще могли радоваться.

Те же, которые не могли "радоваться", как мы сказали, с отчаянием и проклятием приняли за единственный закон для человеческой жизни - случай. Это люди из серии Метерлинка.

Но нашлась еще одна категория - самая распространенная.

Tout est dans le même goût. Les comédies aussi bien que les tragédies de Shakespeare sont écrites avec une force, une vivacité, une impétuosité exceptionnelle. Mais leur substance n'est qu'un « supplément », toute la vie que Shakespeare y a dépeinte est un « néant » ne requérant nulle explication, pareil à ce cadavre qui n'est qu'une image pour Lady Macbeth<sup>41</sup>. Et c'est le hasard qui sert de loi à la vie humaine.

Voilà la vraie critique « scientifique ». C'est encore peu pour Taine que de bannir Dieu et la morale de la vie (le critique attribue à Shakespeare la même conception de la vie que lui, et, partout où c'est possible, il essaie à toute force de le prouver), il faut encore qu'il ôte à la vie sa signification propre. C'est l'existence, et non pas la vie, qui requiert une explication. Ce que nous appelons la vie est une apparence. Pour autant, il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie et l'on peut utiliser comme jadis tout l'arsenal de mots sublimes et saints qu'a créés l'humanité. « Nous lui disons, achève-t-il son étude de Shakespeare, comme Desdémone à Othello : « Je vous aime parce que vous avez beaucoup senti et beaucoup souffert »<sup>42</sup> ». Et malgré tout, comme il le dit à Hamlet, vous n'avez plus qu'à mourir?

Ainsi, notre vie n'est qu'une « floraison à la surface de l'être » et cela doit nous enthousiasmer, bien que cela fasse de nous la proie du « hasard ». La vie est un ajout au développement de la matière, et « dans une telle conception du monde est contenue une nouvelle morale, une nouvelle politique, une nouvelle religion ». La destination de la science est de se faire le prophète de cette conception du monde.

Voilà ce que dit Taine. Et on tint son explication de Shakespeare pour « géniale ». Certes, de nombreux auteurs signalèrent son « unilatéralité<sup>43</sup> », en l'occurrence tous ceux qui ne considéraient pas comme Barzellotti que Taine avait payé un tribut suffisant à « l'art » dans ce texte écrit avec tant de brio d'éloquence. Hormis l'art, personne d'autre n'osa fit valoir ses droits, pas même la « morale ». Ainsi Sainte-Beuve lui reprocha son orientation exclusivement scientifique. Brandes le qualifia de génial, mais « unilatéral ». Seul Nietzsche apprécia Taine selon son mérite, le désignant sans restriction comme « le plus grand historien de notre temps ». Nietzsche n'a rien ajouté à cela. Mais quiconque a ne serait-ce qu'aperçu de quelle trempe spirituelle est fait cet auteur, le plus original et le plus malheureux parmi les nouveaux écrivains, celui-là comprendra que ce que Nietzsche estimait chez Taine, c'était « le savant », « l'homme de connaissance » qui s'enthousiasmait devant l'existence dénuée de qualité. Nietzsche a employé sa vie à convaincre les autres qu'ils devaient faire de même. Mais la majorité des hommes garda en réserve un peu de cette qualité, pour pouvoir non seulement parler admirablement et connaître, mais encore s'égayer des petites joies de la vie. Selon la science, Taine avait raison. Mais c'est aux générations suivantes qu'il incombait de réaliser ses idéaux, à ceux qui étaient encore capables de se réjouir.

Ceux qui ne pouvaient plus se « réjouir », comme nous l'avons dit, adoptèrent comme unique loi de la vie humaine ce hasard qu'ils maudissaient et dont ils désespéraient. Ce sont les hommes du type de Maeterlinck.

Mais une autre catégorie se développa également, de loin la plus répandue.

---

41 Shakespeare, *Macbeth*, II, 1, *op.cit.*, T.3, p.101

42 Taine, *op.cit.*, T.2, IV, p.280

43 Georg Brandes, *William Shakespeare, a critical study*, Londres, William Heinemann, 1898, Vol.1, p.94



Вместе с Тэном она признает абсолютное значение кирпича. Но восторги науки перед кирпичом она не разделяет. Наоборот - вместе с Метерлинком она его называет "слепой судьбой", разрешает по поводу его огорчаться, рисовать черепа, кости и трупы. Но в отчаяние приходить ей не хочется. И восторг, и отчаяние не подходят к делу. Восторг - неуместен, а отчаяние - слишком тяжелое чувство. Самое правильное отношение к управляющему нашей жизнью кирпичу - это грустное недоумение. Оно доказывает тонкое, "художественное" понимание и многосторонность, с ним соединяющуюся, и затем, все-таки, не отдает человека во власть безумию отчаяния. К этой категории люди особенно охотно примыкают: она дает право на принадлежность к духовной аристократии. И, главное, к такой аристократии - которая ни к чему не обязывает.

В таком духе написана вышедшая недавно на немецком языке книга Георга Брандеса "Вильям Шекспир".

Elle reconnaît avec Taine la signification absolue de la brique, mais ne partage pas l'enthousiasme de la science pour celle-ci. Au contraire, c'est ce qu'elle nomme avec Maeterlinck le « destin aveugle ». Il est permis de s'en affliger, de représenter des crânes, des ossements et des cadavres, mais non d'en désespérer. Ni l'enthousiasme, ni le désespoir ne lui conviennent. L'enthousiasme est inapproprié et le désespoir est un sentiment trop pénible. L'attitude la plus juste face à cette brique qui régit nos vie est un état de perplexité mélancolique. Celle-ci justifie une vision des choses subtile, « artistique » et par là-même variée, sans pour autant livrer l'homme à la folie du désespoir. Les hommes rejoignent volontiers cette catégorie : elle donne le droit d'appartenir à l'aristocratie intellectuelle. Et surtout à une aristocratie qui laisse libre de toute obligation.

C'est dans cet esprit qu'est écrit l'ouvrage récemment paru en langue allemande de Georg Brandes, *William Shakespeare*.

### III

Это огромная книга в 1000 страниц. Ее задача выяснить мировоззрение Шекспира и поставить его в связь с событиями из жизни великого драматурга. Брандеса возмущает, что в последнее время "горсть полуобразованных людей", "кучка плохих дилетантов в Европе и Америке дерзнула посягнуть на право Шекспира называться автором" известных под его именем произведений. Критик протестует против того, что "другому приписывают честь, принадлежащую гению Шекспира". Речь здесь идет о так называемой бэконовской теории. Несомненно, подстановка, которую изобрели "плохие дилетанты" не может быть названа удачной. Бэкона очень трудно представить себе автором "Ромео и Джульетты", "Гамлета", "Лира". Но что совершенно упущено из виду Брандесом, чего он знать не хочет и что знать очень следовало бы, в особенности ему - мнения этой горсти "полуобразованных людей" имеют свои - и важные - основания. Дошедшие до нас или, вернее, добытые ценой невероятных усилий английскими исследователями биографические сведения о Шекспире лишают нас всякой возможности хоть сколько-нибудь связать жизнь великого поэта с его литературной деятельностью. При полнейшей готовности обобщать даже самые незначительные факты, при решительности в заключениях, даже той, которую проявляет сам Брандес, приходится признаться, что писательская деятельность Шекспира непонятным, невероятным даже образом отделена от условий, в которых он жил и воспитывался. Мы знаем, что он учился всего лишь до 14 лет. В этом возрасте отец принужден был взять мальчика из школы, так как его денежные дела настолько расстроились, что об обучении сына нечего было и думать. И вот с 14 лет до 21 года молодой Вильям не то является подручным у своего отца-мясника, не то служит клерком в конторе адвоката. За это время он успевает жениться на неграмотной крестьянской девушке и настолько скомпрометировать себя браконьерством, что ему приходится покинуть Стратфорд и бежать в Лондон. Денежные дела отца приходят к этому же периоду в окончательное расстройство. В 1585 году - Шекспир уже в Лондоне: стережет лошадей знатных посетителей театра. Через некоторое время он начинает исполнять кое-какие роли в представлениях, а в 1588-89 году мы имеем уже его первые драматические опыты - не только "Тита Андроника", в котором многие видят лишь местами "руку" Шекспира, но и "Комедию ошибок", "Бесплодные усилия любви", принадлежащие уже несомненно его перу. Последнее произведение, как самое раннее, причисляется критикой и к самым незначительным. И несмотря на то, все-таки непонятно, как учившийся лишь до 14 лет человек мог написать "Бесплодные усилия любви". Как бы всеобъемлющ ни был гений писателя - он все же нуждается в известном развитии. И следы несомненного законченного общего образования явны для всякого в каждой строке этой пьесы. Вы не откроете в ней ученого Бэкона. Но для стратфордского юноши, еще недавно бывшего подручным в лавке мясника, переписывавшего в конторе бессодержательные бумаги, стерегшего лошадей у подъезда театра - такая свобода в обращении с лучшим литературным языком, та легкость, с которой поэт касается труднейших вопросов, та смелость, с которой он осмеивает тогда модную манеру изысканной речи (эвфуизм) - безусловно загадочны.

### III

Il s'agit d'un énorme ouvrage de 1000 pages. Son ambition est d'élucider la vision du monde de Shakespeare et de la mettre en lien avec les événements de la vie du grand dramaturge. Brandes s'indigne du fait que, récemment, « une poignée de gens à demi instruits », « un groupe de vulgaires dilettantes en Europe et en Amérique ait osé porter atteinte au droit de Shakespeare à être considéré comme l'auteur » des oeuvres parues sous son nom. Le critique refuse qu'on « attribue à un autre les honneurs qui reviennent au génie de Shakespeare<sup>1</sup> ». Il est question ici de la soi-disant « théorie baconienne<sup>2</sup> ». Certes, on ne peut pas dire que la permutation entre les deux auteurs, inventée par ces « vulgaires dilettantes », soit une réussite. Il est très difficile d'imaginer que Bacon ait été l'auteur de *Roméo et Juliette*, *Hamlet* ou le *Roi Lear*. Cependant, ce qui a échappé au regard de Brandes, ce qu'il refuse de savoir et qu'il faudrait néanmoins qu'il sache mieux que quiconque, c'est que l'opinion de cette poignée de « gens à demi instruits » a ses raisons, et des raisons très importantes. Les données biographiques qui nous sont parvenues – ou plus exactement, qui ont été arrachées au néant, au prix d'efforts inouïs, par les chercheurs anglais – nous interdisent d'établir quelque lien que ce soit entre la vie du grand poète et son activité littéraire. Même en réunissant jusqu'aux faits les plus insignifiants, même en tirant d'audacieuses conclusions, comme le fait Brandes, on est forcé d'admettre que l'activité littéraire de Shakespeare est, de manière aussi incompréhensible qu'in vraisemblable, tout à fait distincte des conditions dans lesquelles il a grandi et vécu. Nous savons qu'il n'a poursuivi ses études que jusqu'à l'âge de 14 ans. Son père avait été forcé de le retirer de l'école, car sa situation financière s'était à ce point détériorée qu'il n'était plus question de songer à l'instruction de son fils. Ainsi, entre 14 et 21 ans, le jeune William travailla tantôt comme garçon boucher avec son père, tantôt comme clerc dans l'étude d'un avocat. Pendant cette période, il eut le temps de se marier à une paysanne sans instruction et de se compromettre dans des affaires de braconnage au point de devoir s'enfuir de Stratford pour Londres. Son père était alors ruiné. En 1585, Shakespeare était déjà à Londres ; il gardait les chevaux des nobles devant un théâtre. Après quelques temps, il commença à jouer dans certaines représentations. Entre 1585-1589 il fit ses premières expériences en tant que dramaturge, non seulement avec *Titus Andronicus*, où, de l'avis général, la « main » de Shakespeare n'apparaît que par endroits, mais aussi *La comédie des erreurs* et *Peines d'amour perdues*, qui sont indubitablement de sa plume. La critique considère les premières et les dernières pièces de Shakespeare comme les plus insignifiantes. Il n'en demeure pas moins incompréhensible qu'un jeune homme ayant étudié jusqu'à 14 ans puisse avoir écrit *Peines d'amour perdues*. Aussi universel que soit le génie d'un écrivain, il a besoin de se développer par l'étude. Et chaque ligne de cette pièce présente les traces évidentes d'une instruction parfaite. Vous n'y découvrirez pas Bacon. En revanche, qu'un jeune homme de Stratford, qui peu de temps avant était garçon boucher, copiait des documents ineptes dans une étude, gardait des chevaux devant un théâtre, puisse faire preuve d'une telle liberté dans l'expression, maniant à la perfection la langue littéraire, qu'il puisse évoquer les questions les plus difficiles avec une telle aisance, et qu'il ose tourner en ridicule le style affecté alors à la mode (l'euphuisme), cela est proprement incompréhensible.

---

1 *Id., op.cit.*, Vol.2, p.413

2 La « théorie baconienne », devenue populaire parmi les spécialistes de Shakespeare à la fin du XIXe siècle, affirme que le véritable auteur des oeuvres de Shakespeare serait en réalité Francis Bacon. La théorie, développée à partir de la fin du XVIIIe siècle, s'appuie sur l'existence de similitudes dans l'oeuvre du dramaturge avec les idées du savant.

Приведем небольшой пример из того места, которое не было подвергнуто переделке при постановке пьесы в 1597 году пред Елизаветой:

*Бирон...* Любовь дает глазам  
Чудесную способность прозреванья;  
Влюбленный глаз способен ослепить  
Орлиный глаз; влюбленный слух услышит  
Слабейший звук, невнятный для ушей  
Опасливого вора; осязанье  
Влюбленного чувствительней, нежней,  
Чем нежный рог улитки; вкус влюбленный  
Изящен так, что Бахус гастроном  
В сравнении с ним - обжора грубый. То же  
И в доблести: любовь, как Геркулес  
На самый верх деревьев гесперидских  
Взбирается без усталости. Любовь  
Умна, как сфинкс, чудесно гармонична,  
Как лира Аполлона. Чуть любовь  
Заговорит - все боги начинают  
Гармонией баюкать небеса.  
На всей земле не встретите поэта,  
Дерзнувшего приняться за перо,  
Не омокнув его сперва в прекрасных  
Слезах любви; зато как мощно он  
Своим стихом пленяет слух суровый,  
Как перед ним в смирении тиран  
Склоняется.

Все это говорится в доказательство того, что не нужно отдаваться науке, что не наука, а "женские глаза - тот мир, та книга, тот рассадник познания, откуда Прометей извлек огонь". Юноша-поэт, скромный клерк Стратфорда, не успев еще прочно основаться в качестве второстепенного актера - позволяет себе так беспечно и легко нападать на науку, недостаточное знакомство с которой должно было бы внушить ему робкое благоговение пред ней. И послушайте, как свободно он говорит о ней: почти как Мефистофель у Гете, с той лишь разницей, что Бирон у Шекспира все же оставляет за наукой некоторое значение. Но она нисколько не импонирует ему, ни на волос не смущает его. И какой превосходный язык уже слышен! Слова повинуются автору, точно солдаты опытному полководцу. А всего три года, как Шекспир в Лондоне. И за это время, в качестве незначительного актера, он еще нигде не бывал, ничего, кроме театра, не видал. Да и в театре он, по-видимому, не столько был актером, сколько занимался чем-то посторонним: даже и впоследствии он не исполнял значительных ролей - в "Гамлете" он исполнял роль тени отца, в "Как вам это понравится" - старика Адама. И в течение столь короткого времени он успел настолько освоиться с труднейшими вопросами жизни, чтобы не подражать в робком благоговении другим, а смело выступать со своим мнением, судить! При дворе, в лучшем обществе задает еще тон "Эвфуэс" Лили, - а Шекспир смеется над изысканной высокопарностью, которая ему, если бы он был так мало подготовлен, казалась бы недостижимым идеалом стилистической красоты.

Prenons par exemple ce passage, qui n'a pas été remanié lors de la représentation de la pièce en 1597 devant Élisabeth :

BIRON

L'amour [...] prête aux yeux une précieuse seconde vue :  
L'aigle s'aveuglerait plus vite que l'amant.  
L'ouïe de l'amant percevra le son le plus faible  
Qui aura échappé à l'oreille soupçonneuse du voleur.  
Le tact de l'amour est plus délicat, plus sensible  
Que ne le sont les cornes si tendres du limaçon à coquille.  
Près de l'amour, le friand Bacchus a le goût grossier.  
Pour la valeur, l'amour n'est-il pas un Hercule,  
Toujours prêt à grimper aux arbres des Hespérides?  
Subtil, il l'est autant que le sphinx ; suave et mélodieux  
Il l'est autant que la lyre splendide d'Apollon, ayant pour corde les cheveux  
divins !  
Et quand l'amour parle, les voix de tous les dieux  
Bercent le ciel d'un harmonieux écho.  
Jamais poète n'oserait prendre la plume pour écrire,  
Sans que son encre eût été saturée de larmes d'amour.  
Oh ! mais alors ses vers raviraient les oreilles les plus farouches  
Et planteraient chez les tyrans la plus douce humilité.<sup>3</sup>

Tout ceci vise à démontrer qu'il est inutile de se consacrer à la science, que non pas la science mais les « yeux des femmes sont le monde, les livres et les académies d'où jaillit le vrai feu prométhéen<sup>4</sup> ». Un jeune poète, un modeste clerc de Stratford, qui n'a même pas eu le temps de s'établir en tant qu'acteur de second rôle, ose s'attaquer à la science avec la plus parfaite insouciance. Pourtant, cette science dont il n'était pas familier aurait du lui inspirer un effroi sacré. Ecoutez avec quelle liberté de ton il parle d'elle : on croirait le Méphistophélès de Goethe, à cette différence près que le Biron de Shakespeare conserve à la science une certaine importance. Cependant, la science ne l'impressionne aucunement, elle ne le trouble pas le moins du monde. Et déjà quelle langue admirable ! Les mots obéissent à leur auteur comme des soldats à un général expérimenté. Shakespeare ne se trouve pourtant à Londres que depuis trois ans. Et au cours de ces trois années, n'étant qu'un petit acteur, il n'a rien vu sinon le théâtre, il n'est encore allé nulle part. Au théâtre, d'ailleurs, il semble avoir passé autant de temps à jouer sur scène qu'à s'occuper de choses et d'autres. Même par la suite, ce n'est pas lui qui interprétait les grands rôles. Dans *Hamlet*, il jouait le rôle du spectre du père, dans *Comme il vous plaira*, le rôle du vieux serviteur Adam. Il parvint néanmoins, en ce laps de temps si court, à appréhender les grandes questions de la vie, de telle sorte que, loin d'imiter ses prédécesseurs avec révérence et humilité, il pût donner son propre avis, juger même ! A la cour, devant la meilleure société, on reconnaissait le ton d'*Euphuès* de Lyly. Et Shakespeare se moque de cette grandiloquence raffinée qui aurait du, s'il n'en était pas familier, représenter pour lui un idéal inaccessible, un modèle du beau style.

3 Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, Scène VI, *Oeuvres complètes de William Shakespeare*, T.6, Pagnerre, Paris, 1865-1872, traduction François-Victor Hugo, pp.398-399

4 *Id.*, p.398. La citation est légèrement tronquée et modifiée par Chestov. Dans le texte original traduit en français :

« C'est des yeux mêmes des femmes que je tire cette science suprême :  
Elles sont le fond, elles sont les livres et les académies  
D'où jaillit le vrai feu prométhéen. »

Он превосходно владеет модным языком, умеет говорить отборнейшими перлами напыщенности - и смеется во всей пьесе над "эвфуизмом".

Прочтите письмо Армадо к королю, к Жакнетте (попавшее к принцессе), и вы скажете, что все это написано истинным виртуозом высокого слога. Откуда взялось бы к Шекспиру и такое знание приемов искусственной речи, и такое тонкое понимание ее смешных сторон?! Армадо дает Башке три пятака и говорит:

"Вот тебе ретрибуция".

Шут, по его уходе, восклицает:

"Посмотрим теперь на его ретрибуцию! Ретрибуция! О, это латинское слово, которое означает три пятака. Три пятака - ретрибуция! "Что стоит эта лента?" - Пятак. "Нет, я вам дам ретрибуцию". Вот она штука какая, ретрибуция! Чудеснейшее слово - лучше не придумаешь. С этих пор не буду ничего ни покупать, ни продавать без этого слова".

Потом Бирон дает ему денег и говорит:

"А вот тебе за труд твой гонорарий".

« Гонорарий! », восклицает Башка. «О милый гонорарий! Это лучше, чем ретрибуция, на одиннадцать с половиною пятаков лучше.»

Мы привели лишь эти два небольших отрывка, но во всю пьесу вплетена насмешка над модным обычаем высокопарной речи. За Армадо, словно тень, ходит его маленький паж и высмеивает каждое высокое слово своего господина. Священник и учитель забавляют нас тем же, чем и Армадо. И всему этому противопоставлено живое, естественное остроумие другой группы лиц - принцессы и сопровождающих ее дам и короля с товарищами. Их шаловливая, непритязательная молодая веселость, быть может, тоже еще не совсем свободная от литературных украшений - наряду с неуклюжей и неповоротливой затейливостью ученых Армадо - есть смелый вызов прочной традиции и в устах неучившегося юноши актера совершенно немислим.

Мы остановились несколько подробнее на этой пьесе, ибо из нее как нельзя лучше видно, на какие трудности мы наталкиваемся при первой же попытке связать жизнь Шекспира с его литературной деятельностью. Очевидно, что эта интеллигентность, эта легкая свобода языка, которая уже в первых комедиях (и в "Комедии ошибок") так поражает нас, эта смелая решительность говорить по-своему обо всем не могла не корениться в долговременной привычке к обращению со всеми этими вопросами. Наука и литература были постоянной сферой этого человека, который так писал о таких вещах. Никакой гений в данном случае не заменит человеку подготовки. В течение трех лет, проведенных Шекспиром в Лондоне среди материальных забот, обязательной работы, да добровольного бражничанья и повесничанья (это факты, установленные биографами Шекспира), где было юноше, даже гениальному, успеть настолько отшлифоваться духовно? На пьесе следов труда и размышления не видно.

Il maîtrise à la perfection cette langue alors à la mode, il est sait orner son propos des plus belles perles d'éloquence, tout en se moquant d'elle pendant toute la pièce.

Lisez la lettre d'Armado au roi<sup>5</sup>, sa lettre à Jacquinette<sup>6</sup> (qui tombera entre les mains de la princesse), et vous jugerez que cela doit être écrit par un véritable virtuose du haut style. Où Shakespeare avait-il acquis une telle connaissance des procédés rhétoriques, d'où lui venait cette compréhension si subtile de leur ridicule ?! Armado donne à Trogne trois liards et lui dit :

« Voici la rémunération ».

Armado sorti, le bouffon s'exclame :

« A présent, voyons sa rémunération ! Rémunération ! Oh ! C'est le mot latin pour dire trois liards. Trois liards : rémunération ! Combien ce cordonnet?... Un sou?... Non, je vous donnerai une rémunération ; et la chose est achetée. Rémunération ! Voilà un nom qui sonne mieux que celui d'un écu de France ! A l'avenir je ne ferai plus de marché sans ce mot-là.<sup>7</sup> »

Plus tard, Biron lui donne de l'argent, en disant :

« Voilà tes émoluments.<sup>8</sup> »

Trogne s'exclame alors :

« Emoluments!... O suaves émoluments ! Ils sont bien supérieurs à la rémunération ! Ils lui sont supérieurs de onze sous et un liard !<sup>9</sup> »

Nous n'avons cité que ces deux courts passages, mais toute la pièce est tissée de plaisanteries sur cette grandiloquence alors à la mode. Un petit page suit Armado comme son ombre et tourne en dérision chacune des paroles sublimes prononcées par son maître. Le curé et le maître d'école nous amusent de la même manière. A eux s'oppose un autre groupe de personnages - la princesse, le roi et leur suite – naturellement doués de finesse et de vivacité d'esprit. Leur enjouement juvénile, espiègle et sans prétentions, n'est certes pas totalement dépourvu d'ornements littéraires. Mais, de même que le style alambiqué, maladroit et guindé des savants et d'Armado, ils défient la tradition avec une témérité inconcevable chez un jeune acteur n'ayant pas fait d'études.

Nous nous sommes arrêtés sur cette pièce en détails, car on n'y voit que trop bien à quelles difficultés se heurte toute tentative de mise en relation de la vie de Shakespeare avec son activité littéraire. Une telle culture, une telle aisance dans le maniement de la langue, et ce dès les premières comédies (y compris dans la *Comédie des erreurs*), ne peuvent que nous étonner. Cette audace avec laquelle il ose parler de tout, à sa manière, devait s'enraciner dans une longue fréquentation des lettres. Pour écrire ainsi, il fallait qu'il évoluât constamment dans la sphère de la science et de la littérature. Nul génie ne peut ici s'être substitué à la pratique. Au cours des trois années que Shakespeare passa à Londres, entre les soucis matériels, les obligations professionnelles, les frasques et les joyeuses ripailles auxquelles il se livrait volontiers (ces faits sont établis par les biographes), quand donc ce jeune homme, même génial, trouva-t-il le temps de polir à ce point son esprit ? On ne trouve pas la moindre trace de labeur ou de réflexion dans cette pièce.

---

5 *Id.*, pp.334-336

6 *Id.*, pp.372-373

7 *Id.*, p.336

8 *Id.*, p.337

9 *Id.*



Все в ней плоды инстинктивного воспринимания и инстинктивной реакции. Автор "Бесплодных усилий любви" не задумывался над вопросами о науке, о языке, о любви. Он воспринимал впечатления и передавал их такими, какими они в нем отражались.

Но сколько нужно было воспринять, чтоб из отрывочных впечатлений составила цельная картина! Как нужно было быть подготовленным, чтоб впечатления не пропали даром! Поэтому мы и утверждаем, что первые пьесы Шекспира приводят к тому заключению, что известные из жизни поэта факты не объясняют его творчества, более того, находятся в очевидной противоположности с тем, что говорят нам о нем его литературные произведения. Но если мы на пороге к обзору жизни Шекспира становимся в тупик, то дальше - мы не найдем большей ясности. Как теперь непонятно нам начало литературной его деятельности, так после нам будет непонятна внезапная перемена, происшедшая в его настроении, которая так резко отразилась на характере его произведений. Брандес добрую треть своей книги посвящает всякого рода изысканиям по поводу биографии поэта: догадывается, соображает, строит гипотезы. И все его догадки в конце концов - бесполезный труд. Англичане целые горы бумаги исписали по поводу Шекспира. Они скупили все вещи, имеющие хоть малейшее отношение к нему. И тем не менее - жизнь поэта осталась для нас тайной. Единственный прочный результат, к которому привели их исследования - это хронологические даты для его произведений.

Это очень многое выясняет. Но сверх этого мы не имеем никаких данных для суждения о переживаниях Шекспира. Мы знаем, что в таком-то году умер у него сын, в таком-то году - отец, в таком-то году - мать, знаем, что покровители его, Эссекс и Саутхемптон, судились и были приговорены в таком-то году; по сонетам мы догадываемся, что автор их был влюблен в какую-то женщину, добродетель которой не соответствовала ее красоте, что она покинула его и отняла у него друга; знаем еще, что он очень хлопотал о материальных делах и, к великому удовольствию Брандеса, занимался даже ростовщичеством; что за три года до смерти он покинул Лондон и переселился на родину, где он не писал ничего, и что оставил он очень подробное завещание обо всем, что имело отношение к его имуществу, но что в этом завещании о драмах своих он не обмолвился ни одним словом, и что изданы были они много лет после его смерти друзьями. Еще знаем мы несколько забавных анекдотов, да еще, пожалуй, что в рукописях его не было помарок и что написаны были они каллиграфически. Вот весь биографический материал. Брандес растасовывает его очень сложным образом и приобщает его к тем или иным пьесам Шекспира. Но, повторяем, - это бесполезный труд, заранее обреченный на безрезультатность. Все в этой биографии странно и непонятно. Мы говорили уже о литературных дебютах Шекспира. Скажем несколько слов о последних годах его деятельности, которая также поражает нас своею странностью. Чего только не придумывает Брандес, чтобы объяснить добровольное отречение Шекспира от литературы! Он, повторяя Тэна, даже на Вольтера ссылается и говорит, что "самое мудрое и глубокое замечание в его "Кандиде" - это: "Il faut cultiver notre jardin". "Эта мысль, - говорит критик, - напевала свою болезненную, бедную мелодию в душе Шекспира"<sup>[5]</sup>, когда он покидал Лондон. Между прочим, в таком жалобном тоне у Брандеса исписаны сотни страниц, будто бы о Шекспире пристало говорить так. Но об этом речь впереди. Вероятно, читателю ссылка на "Кандида" не объяснит ничего. В 49 лет здоровый, крепкий, гениальный человек удаляется на покой и три года ничего не пишет - все возделывает свой сад.

Tout y est le fruit de perceptions et de réactions instinctives. L'auteur de *Peines d'amour perdues* ne s'est pas plongé dans des réflexions sur la science, l'amour ou la langue. Il a transmis ses impressions telles qu'il les avaient éprouvées, telles qu'elles s'exprimaient en lui.

Mais il fallait en avoir éprouvé des milliers pour que, de ces impressions fragmentaires, surgisse un tableau entier ! Il fallait être parfaitement aguerri pour que ces impressions ne se perdent pas en vain ! C'est pourquoi nous affirmons que, d'après les premières pièces de Shakespeare, on doit conclure que les faits connus de la vie du poète n'expliquent en rien son oeuvre. Plus encore, ils contredisent ce que ses textes nous disent de lui. Et si, au seuil de la vie de Shakespeare nous tombons dans une impasse, la suite de sa vie ne présente pas davantage de clarté. Aussi bien que le début de son activité littéraire, son brusque changement d'état d'esprit, qui marqua si profondément le caractère de ses oeuvres, est des plus mystérieux. Brandes consacre un bon tiers de son livre à des recherches de toutes sortes concernant la biographie du poète. Il devine, il imagine, construit des hypothèses. Et toutes ses conjectures ne sont au bout du compte qu'un inutile labeur. Les anglais ont noirci des montagnes de papier au sujet de Shakespeare. Ils ont accumulé tout ce qui pouvait avoir le moindre rapport avec le poète. Malgré tout, sa vie reste un mystère pour nous. Le seul résultat probant auquel sont parvenues leurs recherches est d'avoir établi la chronologie de ses oeuvres.

Elle est fort éclairante ; néanmoins, outre la chronologie, nous n'avons aucune donnée pour juger de ce que Shakespeare a pu vivre personnellement. Nous savons qu'en telle année, son fils est mort, qu'une autre année, son père, puis sa mère sont morts. Nous savons qu'en telle année, ses protecteurs, Essex et Southampton furent jugés et condamnés. D'après les *Sonnets*, nous devinons que leur auteur était amoureux d'une femme dont la vertu n'égalait pas la beauté, qu'elle le quitta et lui fit perdre un ami. Nous savons également qu'il se préoccupait beaucoup des choses matérielles, et, pour le plus grand plaisir de Brandes, qu'il était prêteur sur gages. Nous savons que trois ans avant sa mort, il quitta Londres pour s'installer sur ses terres natales, où il n'écrivit plus rien ; qu'il laissa un testament fort détaillé sur tout ce qui concernait ses biens, mais ne contenant pas un mot sur ses oeuvres dramatiques ; que ce sont ses amis qui les publièrent bien des années après sa mort. Nous connaissons également plusieurs anecdotes amusantes. Nous savons, pour finir, que ses manuscrits ne comportaient aucune rature et qu'ils étaient même calligraphiés. C'est là tout le matériel biographique dont nous disposons. Brandes le manipule de manière fort complexe pour le lier à telle ou telle pièce de Shakespeare. Mais, encore une fois, il s'agit là d'un labeur inutile, condamné d'avance à ne donner aucun résultat. Tout dans cette biographie est aussi étrange qu'incompréhensible. Nous avons déjà parlé des débuts littéraires de Shakespeare. Disons quelques mots des dernières années de son activité, dont l'étrangeté laisse perplexe. Quelle raison Brandes n'a-t-il pas invoquée pour expliquer que Shakespeare se retire de la vie littéraire ! Imitant Taine, il va même jusqu'à se référer à Voltaire, en disant que « la remarque la plus sage et la plus profonde de son *Candide* » était « Il faut cultiver notre jardin ». « Cette pensée, nous dit le critique, entonnait sa sa ritournelle pathétique dans l'âme de Shakespeare », quand il quitta Londres<sup>10</sup>. Brandes noircit d'ailleurs des centaines de pages avec ce ton compatissant, comme s'il convenait de parler ainsi de Shakespeare. Mais nous y reviendrons. La référence à *Candide* n'expliquera probablement rien au lecteur. A 49 ans, un homme en parfaite santé, solide, un génie, se retire du monde et n'écrit rien pendant trois ans. C'est qu'il cultive son jardin !

---

10 Brandes, op.cit., Vol.2, p.402

И затем, что еще страннее - обладая большими средствами, не издает своих произведений и, оставляя очень подробное завещание, ни слова не говорит в нем об их издании, зная отлично, что его дочери, из которых одна была неграмотна, наверное, не станут заботиться о его литературном имени. Брандес же не смущается этим обстоятельством. Критику кажется, что оно как нельзя более согласуется с "суверенным (!) пренебрежением Шекспира к славе". Если нет специальной необходимости "объяснить все" - то *il faut cultiver notre jardin*, и суверенное пренебрежение не сойдет даже за гипотезу. Несомненно, что начало и конец жизни Шекспира необычайно загадочны. Как мог он так внезапно овладеть тайной "волшебного жезла" и отчего он так неожиданно разбил его - мы не знаем и, надо думать, не узнаем никогда.

Догадки вроде тех, которые нам приводит; Брандес, способны своей искусственностью лишь укрепить убеждение, что объяснения и быть не может, что примирить установленные биографами факты с тем представлением о Шекспире, которое мы выносим из знакомства с его произведениями, решительно невозможно.

Остановимся еще на некоторых важных пунктах биографии Шекспира в изображении Брандеса. Датский критик, пересмотрев сохранившуюся шекспировскую корреспонденцию и различного рода деловые бумаги, приходит к следующим выводам:

1) "Вся эта переписка с *достаточной ясностью* указывает, что Шекспир не разделял господствовавшего среди его современников официального отвращения к процентам, хотя в "Венецианском купце" этой чертой так живо противопоставляется Шейлок Антонию"[\[6\]](#);

2) "Когда Шекспир заставляет своего Гамлета произнести над раскрытой могилой Офелии эти слова (приводятся слова Гамлета) - то *весьма вероятно*, что поэт имел в виду самого себя"[\[7\]](#).

И еще, приводя слова Шейлока, обращенные к Антонию: "Вот тот дурак, который раздаст даром свои деньги", - Брандес говорит: "Но сам Шекспир не принадлежал к такого рода дуракам. Он придал Антонию идеальность (!), которая ему была *недоступна и не соблазняла его к подражанию*"[\[8\]](#).

Брандес с наслаждением копается в давно уже известных документах и, преувеличивая немного их значение, подбавив от себя немножко "гипотез", добивается желанного результата. У него выходит, что Шекспир отдавал деньги на проценты, занимался откупам, скупал земли, сутяжничал - в ту пору, когда создавал своих Готсперов, Шейлоков, Генрихов и т. д. Брандесу это нравится, как лучшее доказательство, что "художественной натуре" все можно, что художественность относится к той счастливой, изобретенной новым временем "noblesse", которая ни к чему человека не обязывает. Но для читателя, хоть немного знакомого с великим английским поэтом, соображения Брандеса ничего не принесут.

Plus étrange encore, alors qu'il en a largement les moyens, il ne publie pas ses oeuvres et laisse un testament extrêmement détaillé, où il ne dit pas un mot de leur publication, alors qu'il sait parfaitement que ses filles, dont l'une est illettrée, ne s'occuperont pas de sa postérité littéraire. Pourtant, Brandes n'est pas troublé par cette circonstance. Il lui semble qu'elle s'accorde on ne peut mieux avec le « souverain (!) mépris de Shakespeare pour la gloire<sup>11</sup> ». Si le critique n'avait pas absolument besoin de « tout expliquer », alors ces « il faut cultiver notre jardin » et autres « souverains mépris » ne passeraient même pas pour des hypothèses valables. Il est clair que le début et la fin de la vie de Shakespeare sont extrêmement mystérieux. Comment il parvint tout à coup à percer le secret de la « baguette magique », pourquoi brusquement il la brisa, nous ne le savons pas, et vraisemblablement, nous ne le saurons jamais.

Les conjectures échafaudées par Brandes sont tellement artificielles qu'elles ne peuvent que nous persuader encore davantage qu'on ne peut rien expliquer et qu'il est impossible d'accorder les faits établis par les biographes avec la vision que nous avons de Shakespeare à travers ses oeuvres.

Arrêtons-nous encore sur quelques points importants de la biographie de Shakespeare telle que la décrit Brandes. Le critique danois, examinant la correspondance de Shakespeare et toutes sortes de documents d'affaires, conclut :

- 1) « Toute cette correspondance montre de façon *assez évidente* que Shakespeare ne partageait pas le dégoût de ses contemporains pour l'usure, bien que Shylock et Antonio s'opposent justement sur ce point dans le *Marchand de Venise*<sup>12</sup> »
- 2) « Quand Shakespeare force Hamlet à prononcer ces paroles (Brandes cite Hamlet<sup>13</sup>) devant la tombe ouverte d'Ophélie, il est *très probable* que le poète parle de lui-même. »

Citant à nouveau les paroles de Shylock adressées à Antonio : « Voilà l'imbécile qui prêtait de l'argent gratis !<sup>14</sup> », Brandes poursuit : « Mais Shakespeare lui-même n'appartenait pas à cette catégorie d'imbéciles. Il a doté Antonio d'une idéalité (!) qui lui était *inaccessible et qu'il n'avait pas le désir d'imiter*<sup>15</sup> »

Brandes fouille avec délectation dans des documents connus depuis longtemps et, en exagérant quelque peu leur sens, en ajoutant quelques « hypothèses » de son crû, il parvient au résultat souhaité. Il en conclut que Shakespeare prêtait à intérêt, affermais ou achetait des terres, était d'esprit chicaneur, alors même qu'il créait ses Hotspur<sup>16</sup>, Shylock, Henry etc. Cela plaît beaucoup à Brandes, car cela prouve on ne peut mieux que la « nature artistique » peut tout se permettre, que l'art fait partie de cette heureuse « noblesse », inventée à l'époque moderne, qui laisse l'homme libre de toute obligation. Mais les fantaisies de Brandes n'apporteront rien au lecteur qui connaît un tant soit peu le grand poète anglais.

---

11 *Id.*, p.419

12 Shylock et Antonio sont tous deux prêteurs, mais Antonio prête sans usure, ce qui attise la haine de Shylock.

13 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol. 1, p.185. La citation provient de *Hamlet*, V, 5, *op.cit.*T1, pp343-344 : « ce gaillard-là pouvait être en son temps un grand acquéreur de terres, avec ses hypothèques, ses reconnaissances, ses amendes, ses doubles garanties, ses recouvrements. Est-ce donc pour lui l'amende de ses amendes et le recouvrement de ses recouvrements que d'avoir sa belle caboche pleine de belle boue »

14 William Shakespeare, *Marchand de Venise*, III, 3, *op.cit.*, T.8, p.238

15 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol.1, pp.189-190. La citation est légèrement différente en anglais; littéralement : « une idéalité qu'il n'avait ni l'intention ni le désir d'imiter »

16 Hotspur (Harry Percy), personnage de *Henry IV*

Шекспир-ростовщик, сутяга покажется ему такой же невероятностью, как и Шекспир-разбойник или Шекспир-кровосмеситель.

Наконец, что важнее всего, биографические данные совершенно не объясняют нам одного из крупнейших явлений в литературном творчестве поэта. Деятельность Шекспира делят на три периода, необыкновенно резко отличающихся один от другого. В особенности поражает нас разница между первым, заканчивающимся "Двенадцатой ночью", и вторым, начинающимся "Юлием Цезарем" и "Гамлетом". Гранью между ними является приблизительно 1601 год. В эту эпоху пред Шекспиром возникли самые трудные и глубокие жизненные вопросы. От легкого, божественного смеха, от поэзии любви и радости он переходит к созданию величайших трагедий, когда-либо выходивших из-под пера писателя. Исторические хроники, большей частью законченные еще до 1601 года, т. е. в течение первого периода - полны огромного драматического напряжения. Еще в трилогии Генриха VI мы встречаемся с мрачными и тяжелыми сценами той исторической полосы, которая называется красивым именем войны Белой и Алой розы. В этих пьесах, в особенности в позднейших - Ричард III, Генрих IV, Генрих V, Шекспир в своем творчестве поднимается до поразительной высоты. Он рисует самые сложные и самые разнообразные характеры с искусством, равного которому новая литература еще не знает.

Целая вереница лиц, своеобразных, не похожих друг на друга, проходит пред нами, точно в художественной галерее. Болингрок, Перси, Ричард II, Ричард III, Генрих V, Генрих VI, Фальстаф, Фальконбридж, Елизавета, Маргарита, леди Анна и т. д., без конца, от женщин и детей до шутов и королей, кроткие и кровожадные, мстительные и спокойные, мрачные и бесконечно веселые, умные и тупые: они представляют собою всю жизнь. Понять и обрисовать их - в этом задача Шекспира. И он блестяще выполняет ее. Но отношение поэта к своей задаче во втором периоде является уже совершенно иным. Многие критики утверждают, что во всех произведениях Шекспира чувствуется одно убеждение много вглядывавшегося в жизнь гениального человека: каждый из нас - есть творец своей собственной судьбы. Горе или счастье встретил человек на жизненном пути, удачу или неудачу, славу или позор - все, говорят эти критики, есть следствие его характера, его душевного склада - все, следовательно, есть дело его собственных рук. Этот упрощенный вывод жизненной мудрости напрашивается сам собою, и люди охотно приписывают его Шекспиру. Один из новейших французских критиков, современник Тэна, особенно резко настаивает на этом принципе, не останавливаясь пред выводами, к которым он обязывает. Оттого его формулировка получает для нас особенный интерес, ибо она дает возможность сразу оценить степень основательности принципа. Шекспир, говорит он,

"ставит характеры над фактами, и даже тогда, когда он связан историей, или когда к нему из рук новеллистов и хроникеров переходит канва, в которой он не желает ничего изменять, он все же стремится объяснить ход событий в драме игрою страстей и приводит лишь те события, которые подготовляются этими страстями. *Его преступники - не жертвы судьбы; они хотели быть виновными* и они заслуживают своими чувствами и своим поведением грозящего наказания. Если у Шекспира, как и повсюду в нашем мире, погибают и невинные, то отнюдь не случай поражает их. Мы находим *в их характере причины их несчастья*. Если бы они были более благоразумными, более сдержанными, менее страстными или более ловкими, они избегли бы того горя, которое падает на них: в их жизни есть момент, когда *своей ошибкой* они решили судьбу свою.

Le portrait de Shakespeare en usurier, en chicaneur, lui paraîtra tout aussi invraisemblable que le Shakespeare bandit ou incestueux.

Enfin et surtout, les données biographiques n'expliquent en rien l'un des plus importants événements de la carrière littéraire de Shakespeare. Celle-ci se divise en trois périodes, extrêmement différentes les unes des autres. La différence entre la première période, qui s'achève avec *La Nuit des rois*, et la seconde, qui commence avec *Jules César* et *Hamlet*, est particulièrement saisissante. La frontière entre ces deux périodes se situe approximativement en 1601. A cette époque, Shakespeare fut confronté aux questions vitales les plus complexes et les plus profondes. Il passa ainsi du rire léger et divin, de la poésie de l'amour et de la joie, à la conception de ses grandes tragédies. Les chroniques historiques achevées pour la plupart avant 1601, c'est-à-dire pendant la première période, sont déjà empreintes d'une grande tension dramatique. Dans la trilogie des *Henri VI* nous rencontrons déjà des scènes sombres et graves, tirées de cette période historique qu'on appela du beau nom de guerre des Deux-Roses. Dans ces pièces, et surtout dans des pièces plus tardives comme *Richard III*, *Henri IV* ou *Henri V*, le talent de Shakespeare atteint des sommets. Il dépeint les caractères les plus complexes et les plus divers avec un art sans égal dans la nouvelle littérature.

Comme dans une galerie de peinture, nous croisons une file de personnages variés et tous singuliers. Bolingbroke, Percy, Richard II, Richard III, Henri V, Henri VI, Falstaff, Faulconbridge, Élisabeth, Marguerite, Lady Anne etc. etc. Des femmes aux enfants en passant par les rois et les bouffons, tous les personnages, les doux comme les sanguinaires, les esprits vengeurs comme les tempéraments placides, les ténébreux comme les natures joviales, les sages comme les idiots, tous incarnent la vie. Les comprendre et les dépeindre, telle fut la tâche de Shakespeare. Et il y parvint brillamment. Cependant, le poète envisagea cette tâche de façon fort différente à partir de la seconde période de sa carrière. Bien des critiques affirment que dans toutes les oeuvres de Shakespeare, s'exprime la conviction d'un génie ayant longtemps observé la vie, selon laquelle chacun d'entre nous créerait son destin. L'homme croise sur son chemin le bonheur ou le malheur, la chance ou l'infortune, la gloire ou le déshonneur, et tout cela, nous disent les critiques, est la conséquence de son caractère, de son tempérament, c'est-à-dire par conséquent, l'oeuvre de ses propres mains. Cette conclusion simpliste, tirée de la sagesse de la vie, vient spontanément à l'esprit, et on l'attribue volontiers à Shakespeare. Parmi les nouveaux critiques français, un contemporain de Taine a fermement insisté sur ce principe, et ne s'est pas ému des conclusions qu'il impose. Sa formule présente un intérêt particulier pour nous car elle permet d'évaluer le degré de solidité de ce principe. D'après lui, Shakespeare :

« met les caractères bien au-dessus des faits, et même lorsqu'il est enchaîné par l'histoire, ou lorsqu'il reçoit de la main des nouvellistes ou des chroniqueurs un canevas auquel il n'y a rien à changer, il s'efforce d'expliquer la marche du drame par le jeu des passions humaines, et de n'amener que des événements qu'elles aient préparés. *Ses criminels ne sont pas des victimes de la fortune ; ils ont voulu être coupables* et ils méritent, par leurs sentiments autant que par leur conduite, la punition qui les attend. Si chez lui, comme partout en ce monde, les innocents sont frappés, ce n'est cependant point le hasard de l'action qui les atteint. *Nous trouvons dans leur caractère la cause première de leur malheur*. Plus prudents, plus réservés, moins passionnés ou plus habiles, ils auraient échappé aux douleurs qui s'abattent sur eux, et il y a eu un moment dans leur vie où ils ont décidé de leur sort *par une faute*.

Ромео и Джульетта не заслуживают смерти; но они умирают только потому, что уступили увлечению юности и любви. Короля Лира не обидели бы так несправедливо дети, если бы он не проявил столь слепой нежности и не прогнал бы от себя Корделию. Даже сама Дездемона не была бы убита, если бы не покинула отческого дома для *чужого* (!) мужа"<sup>[9]</sup>.

Мы сделали эту несколько длинную выписку, ибо она очень резко, как уже было замечено, формулирует довольно распространенную и очень любопытную теорию. И такой взгляд на жизнь приписывают Шекспиру! Едва ли нужно говорить, что Шекспир никогда не мог думать, что преступники совершают злодеяния оттого, что хотят быть виновными. Можно еще сделать что-нибудь, чтобы быть правым, хорошим, но чтобы быть виновным, дурным - кто из такого удивительного побуждения хоть когда-нибудь хоть что-нибудь делал?

Столь же неосновательно предположение, что у Шекспира Отелло убивает Дездемону единственно потому, что ее, как преступившую свои обязанности в отношении к отцу, должна была постигнуть кара. Такой "нравственный закон", как его называют, можно проследить лишь в первых произведениях Шекспира, особенно в его комедиях, в которых большей частью преступники становятся жертвою своих замыслов, а просто злые люди делаются мишенью насмешек. Но в этом сказалось лишь то обстоятельство, что, во-первых, Шекспир сразу не мог освободиться от старинных традиций английского театра, а во-вторых, по существу своему комедии, требующие благополучного разрешения запутанного узла, не допускают иной развязки, кроме торжества добра и унижения зла.

Второе же положение: "каждый человек есть творец своей судьбы" - гораздо более определяет собой первый период шекспировского творчества. По-видимому, в молодые годы человеческая жизнь представлялась поэту именно такой и в таком порядке вещей, при котором судьба каждого человека определяется его душевным складом, Шекспир не находил ничего странного и загадочного. Вопрос о том, почему одного человека случай наделил счастливым характером, приспособленным к жизни, а другого несчастным, негодным для жизни, еще не приходил в голову поэту, когда он мысленно воспроизводил пред собою судьбы своих многочисленных героев. Отчего Фальстаф - пошляк, гора мяса, блудлив, как кошка и труслив, как заяц, а его друг - принц Генрих или Готспер - благородные, храбрые, честные, открытые натуры? Уж, конечно, не потому, что Фальстаф хотел "быть" праздным сквернословом и остроумным мошенником, а Готспер хотел "быть" героем. Но в первый период творчества это еще не занимало Шекспира. Он принимал бросающуюся в глаза связь между событиями и человеческими страстями - и дальше этого не шел: *ему еще не нужно было больше.*

1601 год имел роковое значение для Шекспира. Что произошло в его жизни - мы не знаем. Брандес, как и другие критики, указывает на смерть отца, на историю с черной дамой, о которой идет речь в сонетах, на процесс Эссекса и Саутхемптона, и по этому поводу, чтобы усилить впечатление, делает много лирических отступлений вроде приведенного выше, написанных в очень жалобном тоне. Но сонеты к черной даме появились еще в 1598 году, а в 1600 написаны лучшие из шекспировских комедий. Остается только смерть отца и процесс друзей.

Roméo et Juliette ne méritent assurément pas de mourir, mais ils ne meurent que parce qu'ils ont cédé à l'entraînement de la jeunesse et de l'amour. Le roi Lear ne serait pas si injustement traité par ses filles, s'il ne leur avait témoigné une tendresse aveugle, et s'il n'avait chassé sans raison Cordélie de sa cour. Desdémone elle-même n'aurait pas été tuée, si elle n'avait quitté la maison paternelle pour suivre un mari *étranger* (!).<sup>17</sup> »

Nous avons fait cette citation un peu longue car elle formule très nettement, comme nous l'avons déjà fait observer, cette théorie assez répandue et néanmoins fort curieuse. Une conception de la vie qu'on attribue à Shakespeare ! Inutile de dire que Shakespeare n'a jamais pu penser que les criminels commettaient des méfaits parce qu'ils voulaient être coupables. On peut agir pour être juste ou bon, mais pour être coupable ou méchant, qui a jamais agi sous l'impulsion de cette étrange idée ?

L'hypothèse selon laquelle Othello aurait tué Desdémone uniquement parce qu'elle devait être châtiée après avoir manqué à ses obligations vis-à-vis de son père, est tout aussi infondée. Cette « loi morale », comme ils la nomment, ne s'observe que dans les premières oeuvres de Shakespeare, en particulier dans les comédies, où la majorité des criminels deviennent victimes de leurs propres machinations, tandis que les méchants sont la cible de railleries. Cela exprime simplement le fait que, premièrement, Shakespeare ne pouvait s'affranchir immédiatement des anciennes traditions du théâtre anglais. Deuxièmement, ses comédies, exigeant par essence un dénouement heureux, ne permettaient pas d'autre fin que la victoire écrasante du bien sur le mal.

Pour ce qui est de la deuxième affirmation, selon laquelle « chacun créerait son destin », elle définit plutôt la première période de l'oeuvre de Shakespeare. Il semble que, dans ses jeunes années, le poète voyait ainsi la vie humaine, et ne trouvait rien d'étrange ou de mystérieux à un ordre des choses où le destin de chacun serait défini par son tempérament. Quant à savoir pourquoi le hasard avait doté tel homme d'un caractère enjoué, adapté à la vie, et tel autre, au contraire, d'un caractère maussade et inapte à la vie, cette question n'avait pas encore traversé l'esprit du poète, tandis qu'il recréait le destin de ses nombreux héros. Pourquoi Falstaff est-il un esprit grossier, une montagne de chair<sup>18</sup>, lascif comme un chat et peureux comme un lièvre, tandis que son ami le prince Henri ou Hotspur sont des natures nobles, courageuses, honnêtes et sincères ? Non pas, bien sûr, parce que Falstaff voulait « être » ce poissard oisif, cet escroc habile, tandis qu'Hotspur voulait « être » un héros. Mais cela ne préoccupait pas encore le Shakespeare de la première période. Il s'occupait du lien évident existant entre les événements et les passions humaines. Il n'alla pas plus loin, car *il n'en avait pas encore besoin*.

L'année 1601 fut fatidique pour Shakespeare. Nous ignorons ce qui a pu se produire dans sa vie. Brandes, comme d'autres critiques, évoque la mort de son père, l'histoire avec la dame noire dont il est question dans les *Sonnets*, le procès d'Essex et Southampton. Pour impressionner davantage le lecteur, il multiplie à ce propos des digressions lyriques, pleines de pathos, dans le goût de celles que nous avons citées plus haut. Cependant, les *Sonnets* adressés à la dame noire ont été publiés en 1598, et les meilleures comédies de Shakespeare datent de 1600. Restent la mort de son père et le procès de ses amis.

---

17 Alfred Mézières, *Shakespeare. Ses oeuvres et ses critiques*, Paris, Charpentier, 1865, pp.497-498. Chestov renvoie à l'édition française de ce texte qu'il traduit lui-même. C'est lui qui souligne et ponctue le passage.

18 L'expression est empruntée à Shakespeare, « huge hill of flesh », *Henri IV*, II, 4, *op.cit.* T11, 1, p.245



Но, нужно полагать, что и эти два обстоятельства, как сильно ни поражают такие удары, не могли бы произвести в душе Шекспира того переворота, который привел его так быстро в такое короткое время от комедий, где чувствовался человек, достигший высшего счастья, к трагедиям, где речь идет о величайшем несчастье. Чтобы перейти от одной крайности к другой нужно было необычайное нравственное потрясение. Шекспир человек редких духовных сил. Обыкновенное горе, обычные удары судьбы не сломили бы его, не отняли бы у него радостного смеха, который так справедливо называют божественным. Только полная безнадежность, только не знающее исхода отчаяние могло привести Шекспира к тем безднам человеческого горя, о которых он рассказывает нам в "Короле Лире". Угадать душу Лира, не переживши хоть отчасти его трагедии, невозможно. И эта трагедия произошла в душе самого Шекспира. Она заставила его задать себе этот великий и страшный вопрос: "зачем?" Кто испытал чувства Лира, кто вместе с Шекспиром умел войти в тот беспросветный мрак, куда сразу, после долгих лет беспечных радостей, попал несчастный старик - для того этот великий вопрос "зачем" никогда не перестанет существовать. Слабые, маленькие люди убегут от него, постараются забыть его, закрыться от него повседневными заботами и радостями. Большие люди прямо глядят в лицо восставшему призраку и либо гибнут, либо уясняют себе жизнь. Шекспир не побоялся роковой задачи. Чего она ему стоила - мы никогда не узнаем. Но что бессмертную славу величайшего трагика он купил страшной ценой - в этом не может быть сомнений. Он сам пережил ужасы трагедии. И он понял и объяснил нам ее смысл - рассказав, как она происходит и что делает она с человеком. Этот величайший и труднейший вопрос лежит вне сферы философии и науки, собирающих и обобщающих лишь видимые, внешние факты. Трагедии происходят в глубине человеческой души, куда не доходит ни один глаз. Оттого они так и ужасны, словно преступления, происходящие в подземельи. Ни туда, ни оттуда не достигает человеческий голос. Это попытка в темноте - кто знает ее, тот не может не спросить "зачем".

И этот столь резкий перелом не находит объяснения в имеющихся у нас биографических сведениях о Шекспире. Брандес, сам Брандес, который "все понимает", даже Шекспира - сутягу и ростовщика, и который, переходя ко второму периоду творчества поэта, разбирает сонеты, вспоминает и Елизавету, и Эссекса, и Пемброка, и Саутхемптона, и Бэкона, - принужден сказать: "Мы не знаем точно, откуда пришли тучи, закрывшие собой горизонт пред Шекспиром"[\[10\]](#).

Итак, начало поэтической деятельности Шекспира, конец ее, кризис душевный поэта, его финансовая деятельность - все окружено загадками. Добросовестность англичан не поборол тайны. Отсюда самое естественное заключение: нужно пользоваться для суждения о Шекспире лишь его произведениями, да теми более или менее точными сведениями о времени их появления, которые удалось добыть шекспирологам. Стремление же подвести Шекспира-поэта под Шекспира-актера может лишь повести к ненужным и ложным догадкам. Поэтому мы ограничимся лишь сделанными замечаниями и больше не станем касаться тех мест книги Брандеса, где он говорит о жизни Шекспира.

On ne peut supposer néanmoins que ces deux circonstances, malgré la violence avec laquelle ce genre de chocs nous atteint, aient pu produire un si complet revirement dans l'âme de Shakespeare. En très peu de temps, il passa de la comédie, où l'on devine un homme ayant atteint la félicité, à la tragédie, où il est question des plus grands malheurs. Pour passer ainsi d'un extrême à l'autre, il fallut un extraordinaire ébranlement moral. Shakespeare est un homme d'une rare force morale. Un malheur ordinaire, un banal coup du sort ne l'auraient pas brisé, ne lui aurait pas fait perdre ce rire joyeux qu'on qualifie à juste titre de divin. Seul le désespoir le plus complet, seule une désolation sans remède, ont pu jeter Shakespeare dans l'abîme de la détresse humaine, telle qu'elle apparaît dans le *Roi Lear*. Il n'aurait pas pu sonder le cœur de Lear, s'il n'avait, au moins partiellement, vécu sa tragédie. Cette tragédie a eu lieu dans l'âme de Shakespeare lui-même. Elle l'a forcé à se poser cette grande et terrible question : « A quoi bon? » Quiconque a éprouvé les sentiments de Lear, quiconque a pu suivre Shakespeare dans ces ténèbres profondes, où le malheureux vieillard a sombré tout à coup, après de longues années de joyeuse insouciance, celui-là vivra toujours avec cette grande question : « A quoi bon? ». Les hommes faibles et médiocres la fuient, ils s'efforcent de l'oublier, se protègent d'elle avec leurs soucis et leurs joies quotidiennes. Les grands hommes, eux, regardent droit dans les yeux le spectre qui s'est dressé devant eux, et ou bien périssent, ou bien tentent de comprendre la vie. Shakespeare n'a pas eu peur d'affronter cette tâche fatidique. À quel prix? Nous ne le saurons jamais. Mais qu'il paya au prix fort sa gloire immortelle en tant qu'immense auteur tragique, cela ne fait aucun doute. Il connut lui-même les affres de la tragédie. Et il comprit leur sens et nous l'expliqua en racontant comment elle surgit et ce qu'elle fait de l'homme. Cette grande question, extrêmement difficile, dépasse la sphère de la philosophie et de la science, qui ne collectent et ne synthétisent que les faits visibles et extérieurs. Les tragédies ont lieu dans les profondeurs de l'âme humaine, là où nul oeil ne pénètre. C'est pourquoi elles sont effroyables, comme un crime perpétré dans un sous-sol. La voix humaine ne peut ni en sortir ni y parvenir. C'est un supplice dans l'obscurité. Quiconque connaît la tragédie, ne peut plus ne pas se demander « à quoi bon? ».

Ce brusque revirement ne trouve pas d'explication dans les données biographiques que nous possédons. Brandes – ce Brandes qui « comprend tout », jusqu'au Shakespeare chicanier et usurier, et qui, passant à la seconde période de l'oeuvre du poète, analyse les sonnets, mentionne Élisabeth, Essex, Pembroke, Southampton et Bacon – même Brandes, est forcé de dire : « Nous ne savons pas précisément d'où viennent ces nuées qui assombrirent l'horizon dans la vie de Shakespeare.<sup>19</sup> »

Ainsi, le début de la carrière poétique de Shakespeare, sa fin, la crise morale du poète, ses affaires financières, tout est nimbé de mystère. La bonne foi des Anglais n'a pas eu raison de ce secret. On en conclura naturellement qu'il ne faut se servir pour juger de Shakespeare que de ses oeuvres et des quelques données plus ou moins exactes sur la date de leur publication que sont parvenus à récolter les shakespearologues. Essayer d'expliquer le Shakespeare poète par Shakespeare l'acteur ne peut conduire qu'à des conjectures inutiles et mensongères. C'est pourquoi nous nous limiterons aux remarques que nous avons faites et n'aborderons plus les passages du livre de Brandes où il parle de la vie de Shakespeare.

---

19 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.280

## IV

Но тем любопытней проследить, что вынес новый, современный критик из произведений Шекспира. Он говорит про себя:

"Автор держится того мнения, что если у нас есть около 40 значительных произведений писателя, то это исключительно наша собственная вина, если мы о нем ничего не знаем. Личность поэта целиком заключена в его произведениях. Нужно только уметь их читать, и тогда все можно отыскать в них"[\[11\]](#).

Тут опять-таки большое преувеличение. Никто не говорит, что мы ничего о Шекспире не знаем. Наоборот, поскольку Шекспир проявляется в своих произведениях, он более или менее ясен каждому, изучавшему его. Не ясна лишь, как мы говорили, связь между драмами его и его жизнью, какой она представляется нам по сохранившимся, вернее, вырванным из прошлого упорными англичанами сведениям. Ведь Шекспир-неуч или Шекспир-ростовщик не заключается ни в "Бесплодных усилиях любви", ни в "Венецианском купце". Шекспир же писатель уже далеко не представляется столь загадочным, хотя его литературная деятельность понимается чрезвычайно различно различными критиками. И Гервинус, и Ульрици, и Крейссиг, и Дрейк, и Джонсон, и французская критика - ясно и определенно рисуют нам Шекспира и не говорят, что мы не знаем "писателя". Они только почти не пользуются биографическими данными, ибо эти последние лишь затемняют дело. Но - вопрос не в этом. Так или иначе, Брандес приступает к очень важной задаче; он берется обрисовать духовную физиономию Шекспира, т. е. рассказать, чем он жил и как понимал жизнь. Это - вполне выполнимо. Несомненно, что поэт сказался всеми сторонами своего существа в оставленных произведениях. "Нужно только уметь читать их". Тэн, мы видели, вычитал, что, по Шекспиру, человек есть "существо без разума и воли", что у великого поэта люди - "машины, одержимые страстями, сталкивающиеся одна с другой с необыкновенной силой". "Случай" ведет их сквозь определенные обстоятельства "к горю, безумию, преступлению, смерти". По Мезьеру, Шекспир понимал, что люди "хотят быть" дурными и виновными и что за это попадают под суд "нравственного закона", казнящего даже Дездемону и Корделию, бедных женщин, над которыми сжалились бы даже в аду... Гервинус и Ульрици видят в Шекспире истинного христианина, верующего в бессмертие души и в бдительность провидения. Крейссиг говорит по поводу Шекспира о категорическом императиве. Очевидно, что мало - "уметь читать", ибо "гениальный" ли Тэн не умел читать, а все-таки вышло у него "односторонне". И Гервинус и Ульрици умели читать, а их критика вызывает лишь улыбку на устах современного Брандеса, хотя он и признает за этими писателями важное значение. Но здесь сказывается любопытное обстоятельство из истории шекспириологии. С тех пор, как за Шекспиром установилась слава величайшего из когда-либо существовавших поэтов - у него перестали учиться. Его всегда оставляют на самый конец.

## IV

Il est d'autant plus curieux d'observer ce que le critique actuel, moderne, a tiré des oeuvres de Shakespeare. Il dit de lui-même :

« L'auteur de ces lignes est convaincu que c'est entièrement de notre faute si nous ne savons rien d'un homme dont nous possédons quarante-cinq ouvrages majeurs. Le poète a incorporé toute sa personne dans ces oeuvres, et c'est là que, si nous savons lire correctement, nous pourrions le trouver.<sup>1</sup> »

Ici encore, il s'agit d'une exagération. Personne ne dit que nous ne savons rien de Shakespeare<sup>2</sup>. Au contraire, c'est dans la mesure où il apparaît dans ses oeuvres que ceux qui l'étudient le connaissent, plus ou moins bien. Comme nous venons de le dire, nous ignorons seulement quel est le lien entre ses drames et sa vie, telle qu'elle se présente d'après les données conservées, ou plus exactement arrachées au néant par la ténacité des Anglais. Le Shakespeare ignare, comme le Shakespeare usurier, ne se trouve ni dans *Peines d'amour perdues*, ni dans le *Marchand de Venise*. Le Shakespeare écrivain, en revanche, est loin d'être aussi énigmatique, bien que les critiques aient compris son activité littéraire de manières extrêmement diverses. Gervinus, Ulrici, Kreyssig, Drake, Johnson ou encore la critique française, tous nous dépeignent Shakespeare avec clarté et précision. Aucun n'affirme que nous ne connaissons pas « l'écrivain ». Simplement, ils n'utilisent presque pas les données biographiques, car celles-ci ne feraient qu'obscurcir leur propos. Mais là n'est pas la question. Brandes s'est malgré tout attelé à une tâche très importante : il a entrepris de dépeindre la physionomie morale de Shakespeare, c'est-à-dire de raconter ce qui le faisait vivre et comment il comprenait la vie. Et c'est une tâche parfaitement réalisable. Il est clair que le poète a exprimé toutes les facettes de son être dans les oeuvres qu'il nous a laissées. « Si nous savons lire correctement ». Taine y a lu, comme nous l'avons vu, que selon Shakespeare, l'homme est un « être sans raison ni volonté », que chez le grand poète les hommes sont des « machines emportées par des passions sans frein qui s'entrechoquent avec une rare violence ». Le « hasard » les conduit « par les circonstances les plus déterminées et les plus complexes, à la douleur, au crime, à la démence et à la mort<sup>3</sup> ». Selon Mézières, Shakespeare pensait que les hommes « voulaient être » méchants et coupables, et que, pour cela, ils tombaient sous coup d'une « loi morale », punissant même Desdémone et Cordélia, de pauvres femmes dont on aurait pitié même en enfer... Gervinus et Ulrici voient en Shakespeare un vrai chrétien, qui croyait à l'immortalité de l'âme et à la Providence. Kreyssig invoquait au sujet de Shakespeare l'impératif catégorique. Evidemment, il ne suffit pas de « savoir lire », car le « génial » Taine avait beau savoir lire, il n'en est pas moins arrivé à des conclusions « unilatérales ». Gervinus et Ulrici avaient beau savoir lire, leur critique fait sourire un moderne tel que Brandes, bien qu'il leur accorde une grande importance. Ceci révèle néanmoins un fait curieux dans l'histoire de la shakespeareologie. Depuis que s'est établie la renommée de Shakespeare en tant que plus grand poète de tous les temps, on a cessé de s'instruire auprès de lui. On le réserve toujours pour la fin.

---

1 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol.2, p.413

2 *Id.* p.412 : « Depuis trop longtemps l'usage a été de dire : « Nous ne savons rien de Shakespeare » ou « Tout ce que nous savons sur lui tiendrait dans un in-octavo ». »

3 Les citations qui précèdent sont des reprises légèrement modifiées de Taine.

Когда мирозерцание у человека сложилось - он начинает "изучать" Шекспира, т. е. отыскивать в его произведениях доказательства справедливости того отношения к жизни и людям, которое подсказали ему его собственное прошлое и личные вкусы. Шекспир слишком велик, чтоб обойти его. Каждый критик принужден с ним считаться и все силы свои положить на то, чтобы согласовать свое миропонимание с шекспировским.

Поэтому очень часто даже те, которые "умеют читать" Шекспира, вычитывают в нем то, чего он никогда не писал, но что в их книгах или сердцах написала их собственная, нередко тихая, несложная, ограниченная жизнь, совершенно исключая всякую возможность шекспировского идеала. Кабинетные люди всегда стояли и будут стоять далеко от того, что происходило в душе великого поэта, окунувшегося с головой в жизнь. И тем не менее, они, быть может, не скоро откажутся от роли единственных толкователей Шекспира. Тэн внешним образом блестяще подделался под Шекспира, а меж тем, в конце концов, до такой степени сгладил и прибил ту полную, бурную, могучую жизнь, которая рисуется нам в драмах поэта, что осталось одно "цветение на поверхности", подтверждающее "единство композиции".

И Брандес, в числе других, учиться у Шекспира не хочет. Он отлично сам знает все и пишет свою книгу лишь затем, чтобы показать, что 300 лет тому назад величайший из поэтов точно так же знал это "все" и что, следовательно, его, Брандеса, понимание жизни есть самое правильное.

"В Гамлете, - говорит он, - первой философской драме нового времени, впервые выступает типичский современный человек с глубоким чувством противоречия между идеалом и грубой действительностью, с сознанием глубокой пропасти между своими силами и задачей, со всем внутренним разнообразием своего существа, с остроумием без веселости, с жестокостью и нежностью, с постоянным откладыванием и бешеным нетерпением"[\[12\]](#).

И этот современный человек, "крик ужаснувшегося пред самим собой человечества"[\[13\]](#) - есть сам Шекспир, который "слился с Гамлетом" и чувствовал себя, как Гамлет. Это уже Брандес узнал не из биографии поэта, ибо в собранных документах о покупке земель, в завещании Шекспира и т. д. - об этом ничего нет. Это он прочел в драмах поэта, благодаря тому, что читал их "с открытым, восприимчивым духом, с здоровым умом и душою, доступною пониманию гения"[\[14\]](#). У Тэна, мы видели, Шекспир, "если бы писал психологию", сказал бы, что "случай ведет человека к безумию, преступлению, горю и смерти". У французского критика Гамлет тоже сам Шекспир, доказывающий (заодно с прочими героями драм, более или менее носящих на себе печать индивидуальности своего творца) добавочное значение всего нашего внутреннего мира, для которого вследствие этого законом будет случай, т. е. который имеет столь малое значение сам по себе, что ни в каком ином объяснении и не нуждается, кроме сведения к объективным силам, тем или иным выражением которых он является. Брандес говорит:

C'est quand s'est formée chez un homme sa vision du monde qu'il commence à « étudier » Shakespeare, c'est-à-dire à rechercher dans ses oeuvres des preuves de cette manière de voir les hommes et la vie que lui ont soufflé son passé et ses goûts personnels. Shakespeare est trop grand pour qu'on puisse le négliger. N'importe quel critique est forcé de le prendre en considération et d'employer toutes ses forces à accorder sa conception du monde avec celle de Shakespeare.

C'est pourquoi même ceux qui « savent lire » Shakespeare lisent souvent chez lui des choses qu'il n'a jamais écrites. C'est leur propre vie, souvent paisible, simple, limitée, dans laquelle l'idéal shakespearien est inconcevable, qui a inscrites ces choses dans leur coeur comme dans leurs livres. Les hommes de cabinet ont toujours été et seront toujours à des lieues de ce qui agitait l'âme de ce grand poète qui s'est jeté dans la vie la tête la première. Malgré tout, ils ne renonceront pas de sitôt, semble-t-il, à leur rôle d'interprète exclusif de Shakespeare. De l'extérieur, Taine a brillamment imité Shakespeare. Pourtant, au bout du compte, il a tellement aplani et tassé cette vie riche, tumultueuse et puissante dépeintes dans les les drames du poète, qu'il n'en reste qu'une « floraison à la surface » confirmant « l'unité de la composition ».

Brandes, comme les autres, ne veut pas s'instruire auprès de Shakespeare. Lui-même sait déjà tout et il n'écrit son livre que pour montrer que 300 ans plus tôt, le plus grand des poètes connaissait déjà ce « tout », et que, par conséquent, sa conception de la vie à lui, Brandes, est la plus juste.

« Dans *Hamlet*, écrit-il, le premier drame philosophique de l'ère moderne, nous rencontrons pour la première fois le personnage moderne typique, qui éprouve fortement la contradiction opposant l'idéal et le monde réel, qui perçoit nettement le chiasme existant entre notre puissance et nos aspirations, qui présente cette nature complexe où se manifestent l'esprit sans la gaieté, la cruauté mâtinée de sensibilité, l'impatience frénétique aux prises avec d'incessantes procrastinations.<sup>4</sup> »

Et cet homme moderne, « le cri de l'humanité découvrant son propre visage avec horreur<sup>5</sup> », c'est Shakespeare lui-même, qui « s'identifiait à Hamlet » et se sentait comme lui. Cela, Brandes ne l'a pas tiré de la biographie du poète, car rien de tel n'est mentionné dans les documents concernant les terrains qu'il a achetés, dans son testament etc. Il l'a lu dans ses drames, parce qu'il les a lu « avec un esprit ouvert et réceptif, un jugement sain, en étant simplement sensible au génie<sup>6</sup> ». D'après Taine, comme nous l'avons vu, « si Shakespeare avait fait une psychologie », il aurait dit que la vie de l'homme était « conduite *au hasard* à la douleur, au crime, à la démence et à la mort<sup>7</sup> ». D'après le critique français, Hamlet serait aussi Shakespeare lui-même. Il démontrerait - au même titre que tous les autres héros de ses drames, puisqu'ils portent tous, à des degrés divers, l'empreinte de la personnalité de leur créateur - la signification secondaire de notre monde intérieur. Celui-ci serait ainsi régi par le hasard, possédant en lui-même si peu de signification qu'il suffirait pour l'expliquer de renvoyer aux puissances objectives dont il est l'expression. Brandes affirme que :

---

4 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol.2, p.32

5 *Id.*, p.38

6 *Id.*, p.413

7 Les citations qui précèdent sont des reprises légèrement modifiées de Taine. Cf. note 32

"Ни в одной пьесе Шекспир с такой резкостью не противопоставлял друг другу добрых и злых людей, как в "Короле Лире", нигде не изображал их в такой борьбе, как здесь и нигде он не проявил такого отвращения к обычному и условному исходу театральных пьес, в силу которого заставляют добро торжествовать над злом, как здесь. Слепая и жестокая судьба в конце концов губит равно и добрых и злых"[15].

Очевидно, что брандесовская "слепая судьба" это наряд в целях многосторонности и художественности, для ученого "случая", - так же, как и "крик человечества, ужаснувшегося пред самим собой". Ибо что такое этот крик, приписываемый Шекспиру, и это созерцание "слепой и жестокой" судьбы, как не высказанное Тэном убеждение, что Шекспир видел сам и нам показал этот "случай" как единственный закон для нашего существования? Оба писателя, один - "гениальный, но односторонний" Тэн, другой - многосторонний, но не гениальный Брандес, основным пунктом принимают тот вывод науки, который ученый формулировал, как господство случая над жизнью человека.

Тэн облакает свои положения в торжественный, праздничный наряд, Брандес, очевидно, предпочитает траурные облачения для такого властелина, как случай, и говорит: "слепая и жестокая судьба" и т. д. Но сущность их "взгляда" на жизнь и ее значение - одна и та же, и они оба приписывают свое понимание и Шекспиру, жившему 300 лет тому назад. Только Тэн человек типический и радуется всякому обобщению, что бы ни принесло оно с собой. Брандес же многосторонен и о "случае" иначе чем с грустью и недоумением и не говорит.

Таким образом, основная идея книги Брандеса заимствована им у гениального Тэна. Но Брандес не сразу обращает Шекспира в типического современного человека с верой во власть случая. Он дает ему до 1600 года, т. е. до 36 лет, оставаться еще сильным и цельным сыном Возрождения с некоторыми едва заметными черточками, подающими надежду на большее совершенство в будущем, т. е. на сплин, пессимизм и т. д.

Поэтому мы станем следить за Шекспиром лишь с того момента, когда, как мы говорили, вместо прежнего вопроса: "почему" пред ним возник страшный вопрос - "зачем". По Брандесу, Шекспир и не задавал себе последнего вопроса. С того момента, как он заглянул в бездну человеческого горя, - ему стало ясно, что нет и не может быть никакого "зачем"; что человеческой судьбой управляет слепой случай, и он ведет нас ко всяким ужасам; что мы осуждены блуждать в темноте, наугад отыскивая дорогу или, вернее, топчась на одном месте в "грустном" сознании, что нет и не может быть у нас руководителя, путеводной нити, как у "слепых" Метерлинка. И что в этом "грустном недоумении", выразившемся в гамлетовских размышлениях, мы и находим жизненную философию Шекспира. Иначе говоря, Шекспир оправдывает то смятение умов, тот страх перед жизнью, который, как общее явление, родился, казалось нам, вместе с нашим веком и был его болезнью, его проклятием, его вопросом. По Брандесу, то, что мы сознали, есть высшая философская истина, вне которой нет правды. И она три века тому назад была провозглашена уже величайшим из когда-либо живших людей. Это - "грустная" истина, а потому приходится на грустном недоумении и остановиться.

Посмотрим же, насколько шекспировские произведения дают основание для такого модного заключения. Мы начнем с Гамлета, ибо он больше всех других героев Шекспира соблазняет новейших писателей изображать великого английского поэта недоумевающим философом.

« Nulle part Shakespeare n'a montré le bien et le mal dans une opposition aussi frontale que dans le *Roi Lear*, nulle part les êtres bons n'ont été aussi directement en conflit avec les méchants, nulle part il n'a rejeté aussi délibérément l'issue habituelle et convenue de cette lutte : le triomphe du bien. *Au bout du compte, le Destin aveugle et cruel fait disparaître les bons comme les méchants.*<sup>8</sup> »

Il est clair que le « destin aveugle » de Brandes c'est le « hasard » des savants, rehaussé de couleurs vives pour les besoins de la variété et l'élégance du propos. Il en va de même pour le « cri de l'humanité découvrant son propre visage avec horreur ». Car quel est donc ce cri, attribué à Shakespeare, et cette contemplation du destin « aveugle et cruel », sinon la conviction de Taine, selon laquelle Shakespeare lui-même aurait vu et désigné ce « hasard » comme la seule loi de notre existence ? Cette conclusion scientifique, que les savants formulaient comme le pouvoir hégémonique du hasard sur la vie humaine, les deux écrivains, le « génial mais unilatéral » Taine aussi bien que Brandes, nuancé mais sans génie, en ont fait un pivot.

Taine revêt ses thèses de parures élégantes et solennelles, alors que Brandes préfère prendre le deuil face à un maître tel que le hasard, et parle de « destin aveugle et cruel ». Mais leur « regard » sur la vie est foncièrement identique, et tous deux attribuent leurs conceptions à Shakespeare, qui vécut trois siècles plus tôt. Simplement, Taine est un homme typologique, que n'importe quelle systématisation réjouit, quelles que soient ses conséquences, tandis que Brandes est nuancé et ne parle du « hasard » qu'avec tristesse et embarras.

Ainsi l'idée principale du livre de Brandes est empruntée au génial Taine. Mais Brandes ne fait pas immédiatement de Shakespeare cet homme typologique moderne, croyant au pouvoir du hasard. Il lui permet de rester, jusqu'en 1600, c'est-à-dire jusqu'à 36 ans, cet enfant de la Renaissance, puissant et complet, dont quelques traits à peine visibles annoncent déjà la perfection à venir, c'est-à-dire le spleen, le pessimisme etc.

C'est pourquoi nous suivrons Shakespeare à partir du moment précédemment évoqué où, au lieu de la question « pourquoi ? », surgit l'effroyable « à quoi bon ? ». Selon Brandes, Shakespeare ne se posa même pas cette question. Sitôt qu'il aperçut l'abîme de la détresse humaine, il comprit clairement qu'il ne saurait y avoir d'« à quoi bon ? », qu'un hasard aveugle régissait la destinée humaine, qu'il nous menait à toutes sortes d'horreurs, que nous étions condamnés à errer dans l'obscurité, cherchant un chemin au hasard, ou plutôt piétinant sur place, « tristement » conscients de n'avoir ni guide ni fil d'Ariane, comme les « aveugles » de Maeterlinck. Et c'est dans cette « triste perplexité », exprimée dans les méditations d'Hamlet, que se trouverait la philosophie de vie de Shakespeare. Autrement dit, Shakespeare justifierait cette confusion des esprits, cet effroi face à la vie, qui, en tant que phénomène global, semble être né avec notre siècle, et dont il fut la maladie, la malédiction, la question. Selon Brandes, ce dont nous avons pris conscience est *la vérité philosophique suprême*, hors de laquelle rien n'est vrai. Et cette vérité aurait été proclamée trois siècles plus tôt par le plus grand homme que le monde ait connu. Et puisque c'est la « triste » vérité, il faudrait s'en tenir à cet état de morne perplexité.

Examinons dans quelle mesure les oeuvres de Shakespeare donnent du crédit à cette conclusion particulièrement en vogue. Nous commencerons par Hamlet car, plus que tous les autres héros shakespeariens, il incite les nouveaux écrivains à représenter le poète anglais sous les traits d'un philosophe perplexe.

## V

8 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol.2, pp.135-136. C'est Chestov qui souligne. Dans la traduction anglaise de Brandes, la phrase est légèrement différente : à la place de « finalement, au bout du compte » on trouve « dans la catastrophe »



О Гамлете как о литературном типе уже столько писалось и говорилось, что Брандесу трудно было придумать что-нибудь такое, что до него не было бы уже высказано другими критиками. И тем не менее, те главы его книги, которые посвящены разбору "Гамлета", представляют особенный интерес. В них, как и в главе о Лире, дается ответ на основной вопрос, поставленный себе критиком - о мировоззрении Шекспира. Мы уже говорили, что заодно с многими другими критиками и Брандес Гамлета считает самым Шекспиром. Но датский критик идет еще далее. Он не только в Гамлете, но в Жаке ("Как вам это понравится") уже видит Шекспира. Говоря о притворном безумии Гамлета, он замечает:

"В этом - исходная точка Шекспира. Непрямая форма выражения своих мыслей всегда привлекала его. Этой формой он и пользовался, рисуя шутов своих и юмористических героев. Шутки Оселка и значительная часть остроумия сэра Джона Фальстафа имеют, главным образом, такое происхождение". Мы видели, как Жак в "Как вам это понравится" завидовал тем, кто, благодаря шутовскому кафтану, получил право говорить правду; мы помним его тоскливые вздохи по неограниченному полномочию "дуть как ветер" - куда захочется. Все честолубие этого человека, *под тоской и стремлениями которого Шекспир скрыл собственные чувства*, сводилось у шутовскому кафтану. *Его устами Шекспир восклицал:*

Попробуйте натянуть на меня  
Костюм шута, позвольте мне свободно  
Все говорить, и я ручаюсь вам,  
Что вычищу совсем желудок грязный  
Испорченного мира...[\[16\]](#)

Странно звучат приведенные слова критика! Сводить все честолубие Жака к шутовскому костюму - Шекспир имел большие основания. Ибо что Жаку делать, если не ходить по зеленой мураве да, подглядывая раненого оленя, рассуждать о несовершенстве людей и жизни! Но Жак со своей меланхолией в конце концов наивный ребенок. Но как странна, как непонятна готовность критика подставить под фигуру Жака самого Шекспира. Вообще самый неумелый прием драматического творчества - изливаться "устаами" действующих лиц. У хороших писателей их герои говорят за себя, а не за авторов, которые находят иной способ чистить грязный желудок испорченного мира, если их привлекает такое юношеское занятие. Но Брандес ищет угадать Шекспира и угадывает, что в "Жаке виден будущий Шекспир, Гамлет в зародыше". Гамлета еще можно сдать за Шекспира. Трагическое положение его, постоянное напряжение всех душевных сил придает ему ореол величия. На Гамлете мученический венец, и он нам кажется поэтому большим, лучшим, чем он на самом деле. Но психология Жака - ясна. Он представляется нам в простых условиях, вне значительных столкновений, и основные черты его душевного склада легче схватить и запечатлеть в памяти - а вместе с тем и оценить. Гамлета мы застаем в тот момент, когда судьба вытасила его из гнездышка, когда он чувствует, что для него начинается тяжелая жизнь. Жак же принадлежит самому себе. С него никто ничего не спрашивает, он может делать - что ему угодно и жить, как ему вздумается. Тип Жака занимателен, но не потому, что в нем виден Шекспир, а лишь потому, что в нем с большей степенью уверенности можно предположить эскиз карандашом к Гамлету.

## V

On a écrit et dit tant de choses sur Hamlet en tant que type littéraire, qu'il était difficile pour Brandes d'inventer quelque chose qui ne fût pas déjà dit par d'autres critiques. Cependant, les chapitres de son livre consacrés à l'analyse d'*Hamlet* présentent un grand intérêt. C'est dans ces chapitres, et dans celui sur le roi Lear, qu'est donnée la réponse à la question centrale posée par le critique, à savoir quelle était la vision du monde de Shakespeare. Nous avons déjà dit que Brandes considère, comme de nombreux critiques, qu'Hamlet c'est Shakespeare lui-même. Mais le critique danois va encore plus loin. Il voit Shakespeare non seulement dans Hamlet, mais aussi dans le personnage de Jacques (dans *Comme il vous plaira*). Évoquant la démente feinte d'Hamlet, il note que :

« C'est ici que se trouve le point de départ de Shakespeare. S'exprimer sous une forme indirecte l'a toujours attiré, c'est la méthode favorite de ses clowns et de ses bouffons. Touchstone y recourt et elle tient une place importante dans les inoubliables mots d'esprits de Falstaff. Nous avons vu comment Jacques dans *Comme il vous plaira* envie ceux qui ont le privilège de dire la vérité sous couvert d'être fous. On se rappelle le soupir que lui arrache son désir d'être « comme le vent », « de souffler sur qui bon lui semble<sup>1</sup> », lui qui déclarait que le costume bariolé du bouffon était le seul qui lui aille<sup>2</sup>. Shakespeare a dissimulé sa propre mélancolie et son propre désir dans la voix de Jacques. C'est lui qui s'exclame quand Jacques dit :

« Affublez-moi de mon costume bariolé, donnez-moi permission  
De dire ma pensée, et je prétends  
Purger à fond le sale corps de ce monde corrompu.<sup>3</sup> »<sup>4</sup> »

Voilà de bien étranges paroles ! Shakespeare avait de sérieuses raisons pour que l'ambition de Jacques se résume à un costume bariolé de bouffon. Car que peut-il faire d'autre, sinon aller par les forêts, voir un cerf blessé et disserter sur l'imperfection des hommes et de la vie ! Jacques, avec toute sa mélancolie, n'est jamais qu'un enfant naïf. Par quel mystère le critique peut-il voir Shakespeare lui-même sous les traits de Jacques ? S'exprimer par la « voix » de ses personnages est d'ailleurs le procédé dramatique le plus maladroit qui soit. Chez un bon écrivain, les personnages parlent pour eux-mêmes et non pour leur auteur, qui trouvera d'autres moyens pour purger le sale corps de ce monde corrompu, si jamais il désire s'occuper d'une chose aussi juvénile. Mais Brandes cherche partout à deviner Shakespeare, et il devine qu'« en Jacques on voit un Shakespeare à venir, un Hamlet en germe<sup>5</sup> ». A la rigueur on peut faire de Shakespeare un Hamlet. Sa situation tragique, la tension constante de tous ses forces morales lui confèrent l'aura de la majesté. Hamlet a reçu la couronne du martyr, c'est pourquoi il nous semble plus grand et meilleur qu'il n'est en réalité. Mais la psychologie de Jacques est limpide. Il nous est présenté dans des circonstances simples, il n'est confronté à rien d'important, et les traits essentiels de son tempérament sont aisés à saisir, à retenir et à juger. Nous surprenons Hamlet au moment où le destin l'a tiré du nid et où il sent que pour lui commence une vie pénible. Alors que Jacques est son propre maître. Personne ne lui demande rien, il peut faire ce qui lui plaît et vivre comme il l'entend. Le type de Jacques est intéressant, non pas parce qu'on verrait Shakespeare à travers lui, mais seulement parce qu'on peut raisonnablement supposer qu'il s'agit d'une esquisse de ce que sera Hamlet.

1 William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7, *op.cit.*, T.8, p.324

2 Brandes cite librement les paroles de Jacques

3 William Shakespeare, *ibid.*

4 Georg Brandes, *op.cit.*, T.2 pp.25-26.

5 *Id.*, T.1, p.264

Или еще лучше - Гамлета, не натолкнувшегося на серьезную жизненную задачу, Гамлета, каким он был еще при жизни отца, когда еще не "распалась связь времен", когда он еще посещал школу в Виттенберге - прежде, чем судьба взяла его в свою школу, чтоб показать ему то "многое на небе и земле, что не снилось" ни его мудрости, ни учености его друга Горацио. Если мы хотим познакомиться с Гамлетом - не знавшим трагедии, Гамлетом молодым - нам нужно всмотреться в Жака. Мы и попытаемся это сделать, прежде чем приступить к разбору "Гамлета".

Чем занимается Жак, чем наполняет он свое время? Придворный герцога, при котором живет Жак, передает характерную сцену о том, как раненый олень "прибежал страдать к ручью".

Верьте мне, светлейший герцог, так  
Несчастное животное страдало,  
Что кожаный покров его костей  
Растягивался страшно, точно лопнуть  
Сбирался он; и жалобно текли  
Вдоль мордочки его невинной слезы  
Большущие и круглые, одни  
Вслед за другой. Так волосатый дурень  
У самого ручья на берегу  
Стоял, его слезами наполняя.

В этом простом, бесхитроном пересказе грустного случая чувствуется добрый человек, которому больно было глядеть на страдающего оленя. Но Жак, тоже глядевший на оленя, нашел в этом повод для совершенно сторонних рассуждений, к оленю и его ране ровно никакого отношения не имеющих. Герцог, отлично знающий своего молодого друга, догадывается, что Жак об олене думать не станет и что чувство сострадания, являющееся у каждого человека при виде ненужных мук даже животного, разрядится в нем нравоучением. "Но что же такое говорил Жак, - спрашивает он, - картину эту не сделал ли нравоучений темой"? И получает он такой ответ:

О, да! и те нравоученья он  
Высказывал во множестве сравнений.  
Так, например, при виде стольких слез,  
Терявшихся без всякой пользы,  
Он говорил: "Бедняк, подобно людям,  
Ты делаешь духовную теперь,  
Тому свое богатство отдавая,  
Кто без того достаточно богат".  
И вслед за тем при мысли, что оленя  
Оставили лохматые друзья,  
Что он один беспомощный скитался, -  
Жак говорил: "Да это так всегда:  
Товарищей несчастье прогоняет" и т. д.

Мы не станем приводить всех его размышлений по поводу горя волосатого дурня. Они бесконечно длинны, как Жаку и подобает "размышлять". Но и в выписанном отрывке сказался весь Жак. К чему были все его "сатирические стрелы"? Ведь знает он отлично, что не охотиться нельзя, ибо не святым же духом живет он.

Ou pour mieux dire une esquisse d'Hamlet avant qu'il ne soit confronté au sérieux de la vie, tel qu'il était quand son père était vivant, quand le « temps n'était pas encore hors de ses gonds<sup>6</sup> », quand il allait encore à l'école de Wittenberg, c'est-à-dire avant que le destin ne le retire de l'école pour lui montrer qu' « il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel<sup>7</sup> » que n'en a rêvé sa sagesse ou la philosophie de son ami Horatio. Si nous voulons connaître Hamlet avant qu'il ne découvre la tragédie, Hamlet dans sa jeunesse, il nous faut examiner Jacques. C'est ce que nous allons entreprendre, avant d'entrer dans l'analyse d'Hamlet.

Que fait Jacques, à quoi occupe-t-il son temps ? Le seigneur en exil chez qui vit Jacques rapporte au Duc cette scène caractéristique où le cerf blessé « est venu râler près d'un ruisseau<sup>8</sup> » :

« Et vraiment, monseigneur,  
Le misérable animal poussait de tels sanglots  
Que sous leur effort  
Sa cotte de cuir se tendait  
Presque à éclater ;  
De grosses larmes roulaient l'une après l'autre sur son innocent museau  
Dans une chasse lamentable. Et ainsi la bête velue  
Observée tendrement par le mélancolique Jacques,  
Se tenait sur le bord extrême du rapide ruisseau qu'elle grossissait de larmes.<sup>9</sup> »

On devine à travers la narration simple et candide de ce triste événement un homme bon, heurté par le spectacle de la souffrance du cerf. Mais Jacques, qui a lui aussi observé le cerf, a trouvé là l'occasion de se livrer à toutes sortes de réflexions n'ayant aucun rapport avec le cerf ou sa blessure. Le Duc, qui connaît bien son jeune ami, sait que Jacques ne pense pas au cerf et que le sentiment de compassion, qui se manifeste chez tout homme à la vue de souffrances inutiles même s'il s'agit d'un animal, prendra chez lui l'allure d'un sermon. « Mais qu'a dit Jacques, demande-t-il. A-t-il pas trouvé la morale de ce spectacle ?<sup>10</sup> » Et voici la réponse qu'on lui fait :

« Oh ! Oui, en mille rapprochements.  
D'abord, voyant tant de larmes perdues dans le torrent :  
« *Pauvre cerf, a-t-il dit, tu fais ton testament  
Comme nos mondains, et tu donnes  
A qui avait déjà trop.* » Puis, voyant la bête seule,  
Délaissée et abandonnées de ses amies veloutées :  
« *C'est juste, a-t-il ajouté, la misère écarte  
Le flot de la compagnie.* »<sup>11</sup> etc.

Nous ne rapporterons pas ici toutes les méditations de Jacques sur la détresse de la bête velue<sup>12</sup>. Elles sont interminables, c'est ainsi que Jacques « médite ». Mais Jacques tout entier est exprimé dans l'extrait cité. A quoi servent tous les « traits de ses invectives<sup>13</sup> » ? Car, n'étant pas un saint, il sait parfaitement qu'il ne peut renoncer à la chasse.

6 Nous empruntons la traduction à Yves Bonnefoy, car c'est elle que l'on cite généralement lorsque Chestov y fait référence ; François Victor Hugo traduit « notre époque est détraquée ». Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, *op.cit.*, T. 1, p.241.

7 William Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, *op.cit.*, T.1, p.240

8 Citation légèrement modifiée de William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7, *op.cit.*, T.8, p.309

9 *Id.* p.309-310

10 *Id.* p.310

11 *Id.* p.310

12 Chestov cite librement Shakespeare, *id.*, p.310

13 *Id.*, p.310

И как привычка рассуждать в пессимистическом тоне успела уже убить в нем непосредственное чувство, которое менее всего вызывает на такие размышления в виду раненого животного! Все его афоризмы настолько же безрезультатны, насколько и не нужны, даже неприличны в данную минуту. Ведь Жак был один, его никто не слышал, так как придворные, видевшие эту сцену, были спрятаны в кустах. Но Жак ничего не ищет, ничего не добивается своими размышлениями. Он не лишен наблюдательности и тонкого ума, вследствие чего его замечания всегда бывают более или менее остроумны и характерны. Но тем резче сказывается их решительная ненужность. Он хвалится, что вычистил бы грязный желудок мира, если бы ему была дана свобода говорить все, что угодно. Но это "далеко не так серьезно". Ему, в сущности, до мира нет никакого дела. Пускай себе он существует, как ему вздумается. Главное для Жака - возможность высказываться пред другими. А нужно ли это, имеет ли он право быть проповедником - об этом он не очень заботится. Когда в ответ на его просьбу о шутовском кафтане герцог говорит ему: "Фи, я знаю, что ты стал бы делать", он отвечает: "Да ничего дурного, без сомнения" - он говорит уже слишком много. Достаточно было бы половины этой фразы: "Да ничего", как и показывают его дальнейшие разглагольствования. Он намеревается бичевать порок "вообще", воображая - т. е. даже не воображая, ибо он слишком умен, чтобы допустить такую нелепость - что порок устыдится его проповеди. Вот его подлинные слова, из которых очевидно, что он ничего делать не намерен, и что ему ничего делать - эта самая любопытная черта в его характере - и не нужно:

Когда я говорю,  
Что многие из наших горожанок  
Несметные сокровища несут  
На недостойном теле - разве этим  
На личность я указываю? Где  
Та женщина, которая мне скажет,  
Что именно о ней я говорил,  
Когда ее соседка с нею схожа?  
Скажите мне, понять мне дайте, чем  
Язык мой мог обидеть человека?  
Коли я в цель попал, так оскорбил  
Он сам себя; коли он чист душою,  
То мой укор по воздуху летит,  
Как дикий гусь, в котором не имеет  
Никто нужды.

Очевидно, что "сатирические стрелы" для Жака - одна забава, которой он и сам не придает никакого значения. Долго пришлось бы ждать, пока человек признал, что в него попали и тем "оскорбил бы самого себя". Герцог даже говорит Жаку, что, нападая на грех, он совершал бы еще больший:

Ведь сам ты был распутным  
И чувственность была в тебе сильна,  
Как похоть зверская; и так все язвы,  
Недуги все, которые схватил  
Ты, шляясь везде, распространил бы  
Ты по свету.

Comment l'habitude de disserter sur ce ton de pessimisme a-t-il pu tuer en lui ce sentiment immédiat - qui conduit moins que tout autre à de telles méditations - à la vue d'un animal blessé ! Toutes ses maximes sont également vaines, inutiles et même malvenues dans pareille situation. Mais Jacques était seul, sans personne pour l'entendre, les seigneurs qui ont vu cette scène s'étant cachés derrière lui. Jacques ne cherche rien, il ne vise rien par ses méditations. Il ne manque pas d'esprit d'observation ni de finesse, c'est pourquoi ses remarques sont toujours plutôt spirituelles et pertinentes. Mais leur complète inutilité ne s'en révèle que plus nettement. Il se vante d'être capable de purger le sale corps de ce monde corrompu, s'il avait le loisir de dire tout ce qu'il voulait. Mais ce n'est « guère sérieux ». Au fond, Jacques n'a que faire du monde. Qu'il poursuive son existence à sa guise ! L'essentiel pour lui est de pouvoir dire sa pensée devant les autres. Et il ne se préoccupe guère de savoir s'il a le droit de faire des sermons. Quand il demande à être affublé d'un costume bariolé, le Duc lui répond : « Fi de toi ! Je puis dire ce que tu ferais<sup>14</sup> ». Et Jacques, en lui rétorquant : « Eh! Rien d'autre, au bout du compte, que du bien ! », en dit déjà trop. La moitié de la phrase aurait suffi : « Eh ! Rien !<sup>15</sup> », comme le montre le verbiage qui va suivre. Il veut fustiger le vice « en général », s'imaginant – sans même s'imaginer d'ailleurs, car il est trop intelligent pour supposer une chose aussi absurde – que ses sermons feront rougir de honte le vice. Ses paroles sont sincères et montrent qu'il n'a évidemment pas l'intention de faire quoi que ce soit. Et qu'il n'a pas besoin - c'est là son trait de caractère le plus curieux – de faire quoi que ce soit :

« Quelle est la femme que je nomme dans la cité  
Quand je dis que la femme de la cité  
Porte sur d'indignes épaules la fortune d'un prince ?  
Quelle est celle qui peut s'avancer et dire que je l'ai désignée,  
Quand sa voisine est toute pareille à elle ?  
Ou quel est l'homme d'ignoble métier  
Qui s'écriera que sa parure ne me coûte rien,  
Se croyant désigné par moi, s'il n'applique lui-même  
A sa folie le stigmaté de ma parole ?  
Eh bien ! allons donc ! Faites-moi voir en quoi  
Ma langue l'a outragé ; si elle a dit juste à son égard,  
C'est lui-même qui s'est outragé ; s'il est sans reproche,  
Alors ma critique s'envole comme une oie sauvage,  
Sans être réclamée de personne...<sup>16</sup> »

Il est clair que pour Jacques les « traits de ses invectives » ne sont qu'un amusement auquel il n'accorde aucune importance. Il faudrait attendre longtemps avant qu'un homme ne se sente atteint par eux et « s'outrage lui-même ». Le Duc dit même à Jacques qu'en s'attaquant au péché, il en commettrait un plus grand :

« Tu commettrais le plus affreux péché, en réprimandant le péché.  
Car tu as été toi-même un libertin,  
Aussi sensuel que le rut bestial ;  
Et tous les ulcères tuméfiés et tous les maux endurés  
Que tu as attrapés dans ta licence vagabonde,  
Tu les communiquerais au monde entier.<sup>17</sup> »

---

14 *Id.*, p.324

15 Nous avons légèrement adaptée la citation de Shakespeare. La traduction de François-Victor Hugo dit :  
« Eh ! Que ferais, au bout du compte, si ce n'est du bien ? » *Id.*, p.324

16 *Id.*, p.322

17 *Id.*, p.321

Но все это не смущает Жака. Он ни за что не откажется от своей роли проповедника и искоренителя зла, как и от своей привычки "по поводу" всего "размышлять". Брандес говорит о Гамлете, что он по своей природе "мыслитель". Это выражение наиболее всего применялось к Гамлету и наименее всего пытались объяснить, что, собственно, значит эта фраза и откуда взялись эти "мыслители по природе", и чем именно отличаются они от других людей. А между тем, это существенно важно, необходимо для понимания Жака и Гамлета: ведь если Гамлет - мыслитель, то и Жак, как "Гамлет в зародыше", не может быть по своему характеру иным. И точно, уже из приведенных отрывков из речей Жака видно, что он привык размышлять, любит думать; - более того - всегда думает, даже тогда, когда это менее всего уместно. Но чтобы судить о мыслителе Жаке, нужно прослушать речь его о том, что такое жизнь. Брандес, большой любитель гамлетовской философии, говорит по поводу этой речи: "Сделанный Жаком обзор (Überblick) жизни человека поразителен по своей меткости и краткости"[17]; несколько далее критик называет этот "Überblick" - великим. Вот эта речь; хотя она и очень длинна, мы все же ее приведем целиком, как один из поразительнейших образцов - не жаковского ума, а шекспировского искусства.

Мир - театр.

В нем женщины, мужчины, все - актеры;  
У каждого есть вход и выход свой,  
И человек один и тот же роли  
Различные играет в пьесе, где  
Семь действий есть. Сначала он ребенок,  
Блеющий и ревуший на руках  
У нянюшки; затем плаксивый школьник  
С блистающим, как утро дня, лицом  
И с сумочкой, ползущий неохотно  
Улиткою в свой пансион; затем  
Любовник он, вздыхающий, как печка,  
Тоскливою балладой в честь бровей  
Возлюбленной своей, затем он воин,  
Обросший бородой, как леопард,  
Наполненный ругательствами, честью  
Ревниво дорожащий, быстро в спор  
Вступающий и за парами славы  
Готовый взлезть хоть в самое жерло  
Орудия; затем - судья с почтенным  
Животиком, в котором каплуна  
Отличного он спрятал, с строгим взором,  
С остриженной красиво бородою,  
Исполненный мудрейших изречений  
И аксиом новейших - роль свою  
Играет он. В шестом из этих действий  
Является он тощим паяцем  
С очками на носу и с сумкой сбоку.  
Штаны его, что юношей еще  
Себе он сшил, отлично сохранились,  
Но широки безмерно для его  
Иссохших ног, а мужественный голос,  
Сменившийся ребячливым дискантом,  
Свист издает пронзительно фальшивый;  
Последний акт, кончающий собой  
Столь полную и сложную историю,  
Есть новое младенчество, - пора  
Беззубая, безглазая, без вкуса,  
Без памяти малейшей, без всего.

Mais cela ne trouble pas Jacques. Pour rien au monde il ne renoncerait à son rôle de sermonneur et d'éradicateur du mal, non moins qu'à son habitude de « méditer » « à propos de » tout. Brandes dit d'Hamlet qu'il est par nature un « penseur<sup>18</sup> ». On a maintes fois accolé cette expression au nom d'Hamlet, mais on s'est peu inquiété de savoir ce qu'elle voulait dire, ni d'expliquer d'où sortent ces « penseurs par nature » et en quoi il diffèrent des autres hommes. Or cela est essentiel, indispensable pour comprendre à la fois Jacques et Hamlet. En effet, si Hamlet est un penseur, alors le caractère de Jacques, cet « Hamlet en germe », ne saurait être différent du sien. Et on voit bien, d'après les extraits que nous avons cités, qu'il a l'habitude de méditer, qu'il aime penser. Qui plus est, qu'il pense constamment, même quand cela est absolument inapproprié. Cependant, pour juger de Jacques comme penseur, il nous faut écouter sa tirade sur ce qu'est la vie. Brandes, en grand amateur de la philosophie d'Hamlet, dit à propos de cette tirade que le « point de vue surplombant (*Überblick*) de Jacques sur la vie humaine impressionne par sa justesse et sa concision<sup>19</sup> ». Un peu plus loin, il admire l'éminence de cet « *Überblick* ». Voici la tirade en question, que nous citerons en entier, bien qu'elle soit fort longue, car c'est un exemple saisissant, non pas de l'esprit de Jacques, mais de l'art de Shakespeare :

« Le monde entier est un théâtre,  
 Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs.  
 Tous ont leurs entrées et leurs sorties,  
 Et chacun y joue successivement les différents rôles  
 D'un drame en sept âges. C'est d'abord l'enfant  
 Vagissant et bavant dans les bras de la nourrice.  
 Puis l'écolier pleurnicheur, avec sa sacoche  
 Et sa face rieuse d'aurore, qui, comme un limaçon, rampe  
 A contre-cœur vers l'école? Et puis, l'amant,  
 Soupissant, avec l'ardeur d'une fournaise, une douloureuse ballade  
 Dédiée aux sourcils de sa maîtresse. Puis, le soldat,  
 Plein de jurons étrangers, barbu comme le léopard,  
 Jaloux sur le point d'honneur, brusque et vif à la querelle,  
 Poursuivant la fumée réputation  
 Jusqu'à la gueule du canon. Et puis le juge,  
 Dans sa belle panse ronde, garnie d'un bon chapon,  
 L'oeil sévère, la barbe solennellement taillée,  
 Plein de sages dictons et de banales maximes,  
 Et jouant, lui aussi, son rôle. Le sixième âge nous offre  
 Un maigre Pantalon en pantoufles,  
 Avec des lunettes sur le nez, un bissac au côté ;  
 Les bas de son jeune temps bien conservés, mais infiniment trop larges,  
 Pour son jarret racorni ; sa voix jadis pleine et mâle,  
 Revenant au fausset enfantin et modulant  
 Un aigre sifflement. La scène finale, qui termine ce drame historique, étrange et accidenté,  
 Est une seconde enfance, état de pur oubli ;  
 Sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien !<sup>20</sup> »

---

18 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.41, également p.94 : « La nature d'Hamlet est passionnée, mais raffinée et méditative »

19 *Id.*, T.1, p.264

20 *Id.*, pp.327-328



Несомненно, что эта речь целиком могла бы быть приписана Гамлету, многие рассуждения которого очень ее напоминают. Несомненно и то, что "мыслитель"-Жак проявился в этом Überblick'e вполне, если раньше приведенные его рассуждения еще недостаточно обрисовали его с этой стороны. По одной этой речи можно разгадать Жака. Она прежде всего поражает вас. В столь немногих словах изображена вся длинная жизнь человека - от младенчества до глубокой старости. И все так ясно, просто и определено. Но вдумайтесь чуточку в нее, и вас поразит обратное: она не только не говорит много - она не говорит ничего. Жак хотел изобразить жизнь и для этого поступил с ней, как поступает ученый, когда ему нужно изучить и описать какое-нибудь насекомое. Он прикалывает его булавкой и, выждав, чтоб оно перестало трепетать и бросаться, рассматривает его и потом рассказывает нам подробно о его строении. Но мертвое насекомое - интересно. Наколотая же на булавку мертвая жизнь - это никому не нужная нелепость. Сперва человек блеющий ребенок, потом - школьник, потом вздыхающий, как печка, любовник, обросший, как леопард, воин, судья с каплуном в животике, тощий паяц с ребячьим дискантом и, наконец, - пора младенчества. Все это - правда, как правда, что у бабочки есть крылья, туловище, глаза и т. п., но уже описание бабочки в книге натуралиста заключает в себе неправду, ибо рассказывает о ней лишь очень немногое. В рассказе Жака сохранились лишь верстовые столбы человеческой жизни, общие ее очертания - а претендует он на объяснение всей жизни. Он выжал из нее все соки, отнял у нее все краски, лишил ее всех ароматов, - и потом судит о ней, полагая, что это самый правильный способ суждения. И Брандес называет его - Überblick - великим. Все вокруг Жака опровергает каждое его слово. Кругом жизнь кипит, бьет ключом, полным, сверкающим, радостным. Все действующие лица сошлись словно на праздник любви и веселья. Но к этому Жак нечувствителен: он - мыслитель. Эта специфическая способность не чувствовать в живой жизни, приравнять одушевленное к мертвому - есть основная черта мыслителя. Чтобы стать объективным ученым, чтобы уметь все отмечать точным, определенным, ясным языком - нужно прежде всего утратить инстинкт жизни, представлять себе все и всех замершими, недвижимыми. Это условие существования мыслителя как типа. Жизнь мешает ровному потоку его мыслей, неожиданным образом врываясь в его душу и разрушая законченные построения его. Нужно избавиться от этого непрошеного буйного гостя, нужно утратить чувство жизни - и тогда лишь можно спокойно мыслить без опасения, что из всего этого процесса ничего не выйдет. Мыслитель принужден держаться поверхности явлений, всех без исключения - будут ли то явления мертвой, неорганической природы или живого, органического существования. Он ищет логической связи, он ищет нити, ему нужны только очертания; он умеет орудовать только понятиями. И поэтому мыслитель бессознательно приучается убивать все живое. Рассказать о розе - не значит ли отнять у нее все ее краски и ароматы? Рассказать о любви Розалинды - не значит ли наколоть бабочку на булавку? Розу и бабочку нужно видеть в яркий весенний день, когда одна цветет и благоухает, а другая свободно купается в лучах солнца. Их можно нарисовать - это дело художника. Но мыслитель может только убить их. И это - нужно. Нужно изучить засохшую розу и мертвую бабочку. Нельзя лишь выдавать их за живых. Мыслитель же, прикасаясь к жизни, не умеет отделаться от инстинктивного стремления к упрощению и получают картины вроде той, которую нарисовал Жак. Они сперва поражают своей якобы бесконечной перспективой, и многие другие, вместе с Брандесом готовы удивляться им и называть их великими. В сущности - это бессознательное фокусничество опытного ума, дающее фикции и миражи взамен обещанных картин жизни.

Cette tirade fait bien sûr beaucoup penser aux raisonnements d'Hamlet, et pourrait lui être entièrement attribuée. Certainement aussi, cet *Überblick* révèle pleinement le « penseur » en Jacques, si les raisonnements précédemment cités ne l'avaient pas suffisamment fait voir sous cet aspect. Cette simple tirade suffit à expliquer Jacques. Elle est d'abord saisissante. En si peu de mots, elle dépeint la vie entière d'un homme, de l'enfance à la vieillesse. Et tout y est clair, simple et net. Pourtant, si vous la considérez un tout petit peu plus attentivement, c'est l'impression contraire qui vous saisit : elle ne dit pas seulement peu, elle ne dit rien du tout. Jacques a voulu dépeindre la vie et s'y est pris comme les savants quand ils veulent étudier ou décrire un insecte. Ils le plantent sur une épingle et, une fois qu'il a cessé de palpiter et de chercher à s'enfuir, ils l'examinent et nous expliquent en détail sa constitution. Un insecte mort est digne d'intérêt, mais la vie, une fois épinglée et morte, n'a d'intérêt pour personne, c'est une ineptie. D'abord, l'homme est un enfant vagissant, puis un écolier, puis un amant ardent comme une fournaise, puis un soldat barbu comme le léopard, puis un juge à la panse garnie d'un chapon, puis un bouffon à la voix de fausset, puis le temps de l'enfance revient. Tout cela est vrai comme il est vrai qu'un papillon a des ailes, un corps, des yeux etc. D'ailleurs, même la description du papillon dans le livre du naturaliste contient de la fausseté, car elle n'en dit que fort peu de choses. Le récit de Jacques n'a conservé que les bornes kilométriques qui jalonnent la vie humaine, que ses contours généraux, alors qu'il prétendait expliquer la vie dans son entier. Il a desséché la vie, lui a ôté toutes ses couleurs, l'a privé de tous ses parfums, pour ensuite la juger, supposant qu'il est légitime de procéder ainsi. Et Brandes parle de hauteur de vue, d'éminent *Überblick* ! Tout, autour de Jacques, dément ses paroles. Autour de lui, la vie bouillonne et bat son plein, riche, éclatante et joyeuse. Tous les personnages semblent s'être réunis à une grande fête de l'amour et de la joie. Mais Jacques y est insensible, c'est un « penseur ». Cette aptitude spéciale à ne pas sentir la vie dans ce qui est vivant, à assimiler les êtres animés à des choses mortes, est la principale caractéristique des penseurs. Pour devenir un savant objectif, pour tout nommer avec cette langue précise, claire et distincte de la science, il faut avant tout perdre l'instinct de la vie, se représenter les êtres et les choses comme immobiles et inanimés. C'est la condition à laquelle le type du penseur existe. La vie entrave le cours régulier de ses pensées, surgissant à l'improviste dans son esprit et ruinant ses impeccables constructions. Il lui faut se débarrasser de cet importun, de cet énergumène. Il lui faut se dépouiller du sentiment de la vie. C'est seulement ainsi qu'il pourra penser dans la quiétude, sans crainte que ses analyses soit anéanties. Le penseur doit s'en tenir à la surface des phénomènes, de tous les phénomènes sans exception, qu'il s'agisse de la nature inorganique, inanimée, ou de la vie organique. Il cherche les relations logiques, les liens. Il n'a besoin que des traits généraux. Il ne sait manier que des concepts. C'est ainsi, qu'inconsciemment, le penseur s'habitue à tuer le vivant. Parler d'une rose, n'est-ce pas la priver de ses couleurs et de ses parfums ? Parler de l'amour de Rosalinde, n'est-ce pas planter un papillon sur une épingle ? Il faut voir les roses et les papillons par un clair matin de printemps, quand les unes fleurissent et répandent leur parfum, tandis que les autres s'ébattent librement dans la lumière du jour. On peut les peindre, c'est ce que fait l'artiste. Mais le penseur ne peut que les tuer. C'est même une nécessité. C'est la rose séchée et le papillon mort qu'il faut étudier. Seulement, il ne faut pas les faire passer pour vivants. Or le penseur, quand il touche à la vie ne sait pas se départir de sa tendance naturelle à la simplification. Il en résulte des descriptions dans le goût de celle de Jacques. Elles frappent d'abord par leur perspective soi-disant illimitée. Et nombreux sont ceux qui, comme Brandes, sont prêts à s'émerveiller et les qualifier d'éminentes. Au fond, c'est un tour de passe-passe. Sans s'en rendre compte, l'homme aguerri à la pensée nous présente des mirages et des fictions, à la place des descriptions de la vie qu'il nous avait promis.

Но, повторяем, все это у Жаков, у "мыслителей по природе" происходит бессознательно, в силу усвоенной привычки "мыслить", т. е. обращаться к явлениям одною стороною своего существа. Умысла дурного у них, конечно, нет. Но тем печальнее, тем хуже для Жаков.

Эта привычка дорого им обходится. Она принижает в них все стороны душевной деятельности - для одной. Научаясь глядеть далеко, они теряют способность всматриваться вглубь. Их жизненный пульс бьется слабее. Многие перестают говорить их сердцу, что прежде так ценилось ими. Они уже не понимают людей с их радостями и скорбями, с их стремлениями, надеждами, разочарованиями. "Мир - есть театр".

Хорошо, если им достанется в удел чисто научная деятельность. Среди колб, реторт, глобусов, машин - они в своем мире. Там - чем меньше спрашиваешь жизнь, чем больше бежишь ее - тем лучше. Там они будут на своем месте.

Но если судьба властным голосом потребует их к жизни? Ответом на этот вопрос и служит "Гамлет".

Chez les Jacques et autres « penseurs par nature », tout cela se produit, répétons-le, sans qu'ils s'en rendent compte. C'est l'effet de l'habitude qu'ils ont prise de « penser », c'est-à-dire d'aborder les phénomènes uniquement sous l'angle de leur substance. Ils n'ont évidemment pas de mauvaises intentions. Mais c'est d'autant plus triste, d'autant plus grave pour eux.

Cette habitude leur coûte cher. Elle dévalorise en eux toutes les formes d'activité mentale au profit d'une seule. Habités à observer à distance, ils perdent la capacité d'examiner en profondeur. Le pouls de la vie bat moins fort en eux. Bien des choses qui leur étaient chères cessent de parler à leur cœur. Ils ne sont plus à même de comprendre les gens avec leurs joies, leurs peines, leurs aspirations, leurs espoirs et leurs déceptions. « Le monde est un théâtre ».

Tout ira bien s'il leur est échu d'exercer une activité exclusivement scientifique. Au milieu des tubes à essais, des cornues, des globes terrestres et des machines, ils seront dans leur élément. Là-bas, moins on interroge la vie, plus on la fuit, mieux c'est. Là-bas, ils seront à leur place.

Mais si le destin venait à exiger d'une voix impérieuse qu'ils reviennent dans la vie ? C'est *Hamlet* qui donne la réponse à cette question.

## VI

Мы ознакомились с Жаком, которого назвали Гамлетом до трагедии. Мы знаем его блестящую речь "мир - театр", которая своей тонкостью и остроумием не уступит рассуждениям датского принца об Александре Македонском. Гамлет до трагедии нам более или менее ясен. Он милый, умный, начитанный, кроткий, экспансивный человек. Королева говорила про него:

Гамлет безумствует, но не надолго.  
Припадок бешеный им овладел.  
Мгновение - и он, как голубица,  
Родив на свет детей золотоперых,  
Опустит крылья на покой.

Таков Гамлет. По этому описанию можно думать, что имеешь дело с юношей, если бы Шекспир не сообщал в последнем действии, что Гамлету уже 30 лет, и если бы не его размышления, которые изобличают в нем человека, уже давно живущего на свете. И как странно - при такой склонности к размышлению о жизни, какую проявил Гамлет еще в ту пору, когда был Жаком - он не знает ни жизни, ни людей,

"Чем было впечатление, произведшее столь потрясающее действие на Гамлета, как не тем уничтожающим чувством, которое испытывает каждый благородный *юноша*, впервые увидевший мир в его наготы и восклицающий: "Ах, совсем не такой представлял я себе жизнь"[18].

Так, повторяя ставшее общим местом мнение, говорит о Гамлете Брандес и не задает себе столь естественного вопроса: отчего это Гамлету, "гениальному человеку", "мыслителю по природе", "размышляющему не только затем, чтобы направлять свои действия и разумно готовить их, а из страсти к познанию", отчего это Гамлету, до 30 лет размышлявшему - его размышления так мало принесли, что жизнь застаёт его настолько же врасплох, как и каждого "благородного юношу" и заставляет его воскликнуть это "ах", столь непонятное в устах гениального мыслителя? В чем дело тут? Отчего размышления оказали столь коварную услугу бедному принцу.

Ответ на это можно получить лишь заглянув в прошлое Гамлета, в ту эпоху, когда он учился еще и жил в Виттенберге, до роковой смерти его отца. Брандесу это не нужно. Он наивно воображает, что можно "познавать" непрерывно до 30 лет и так же мало знать жизнь, как и "каждый благородный юноша". Но, справившись у Жака, как он "познавал", мы поймем это странное с первого взгляда явление, что человек блестящего ума, дожив до зрелых лет, совершенно не всмотрелся в жизнь. Тот школьный, теоретический способ мышления, которому научили его книги, лишил его возможности понимать жизнь, как она есть. В его душе создался свой мир, в котором все координировано, все устроено, все приспособлено, упрощено.

## VI

Nous avons fait la connaissance de Jacques, dont nous avons dit que c'était Hamlet avant la tragédie. Nous connaissons sa brillante tirade, « le monde est un théâtre », qui n'a rien à envier, par la finesse et par l'esprit, aux raisonnements du prince danois sur Alexandre de Macédoine. Hamlet avant la tragédie est relativement limpide. C'est un homme aimable, intelligent, lettré, doux et exalté. La reine dit à son sujet :

« Cela est pure folie !  
Et son accès va le travailler ainsi pendant quelque temps.  
Puis, aussi patient que la colombe,  
Dont la couvée dorée vient d'éclorre,  
Il tombera dans un silencieux abattement.<sup>1</sup> »

Voilà Hamlet. Il pourrait sembler, d'après cette description, qu'on a affaire à un jeune homme, si Shakespeare n'avait pas mentionné au cinquième acte qu'Hamlet a déjà 30 ans, et si l'on ne tenait compte de ses méditations, qui trahissent un homme ayant longtemps vécu. Mais, chose étrange, malgré sa tendance à disserter sur la vie, déjà quand il était Jacques, il ne connaît ni la vie ni les hommes.

« L'expérience qui ébranla profondément Hamlet n'était rien d'autre que ce qu'éprouve n'importe quel jeune homme bien né, lorsqu'il voit pour la première fois le monde tel qu'il est. Cette expérience est concentrée dans ces paroles : « Hélas ! La vie n'est pas telle que je pensais<sup>2</sup> ». <sup>3</sup> »

Brandes répète ce lieu commun au sujet d'Hamlet et ne se pose pas cette question pourtant évidente : comment se fait-il qu'Hamlet, cet « homme de génie », ce « penseur par nature », qui « ne médite pas seulement dans la contemplation ou pour prévoir une action à mener, mais aussi parce qu'il a le désir ardent de connaître<sup>4</sup> », comment se fait-il qu'Hamlet, qui a médité jusqu'à ses 30 ans, ait si peu tiré de ses méditations ? À telle enseigne que la vie le prend au dépourvu, comme le premier « jeune homme bien né » venu, et lui arrache cet « Hélas ! » proprement incompréhensible dans la bouche d'un penseur génial ! Que se passe-t-il ici ? Comment se fait-il que ses méditations aient rendu un si piètre service au malheureux prince ?

On ne peut obtenir de réponse à cette question qu'en se tournant vers le passé d'Hamlet, vers cette époque où il étudiait et vivait à Wittenberg, avant la mort fatidique de son père. Brandes n'en a pas besoin. Il s'imagine naïvement qu'on peut passer 30 ans à « connaître » et finalement savoir si peu de la vie, comme « n'importe quel jeune homme bien né ». Or, si l'on consulte Jacques et sa manière de « connaître », nous trouverons la clé de ce phénomène à première vue étrange. Nous comprendrons comment la vie a pu ainsi totalement échapper au regard d'un homme pourtant doué d'une grande intelligence et ayant déjà atteint l'âge mur. Ce mode de pensée scolaire, théorique, livresque, l'a privé de la possibilité de comprendre la vie telle qu'elle est. Un monde bien à lui s'est formé dans son esprit. Tout y est coordonné, harmonieux, tout y est adapté, simplifié.

1 Shakespeare, *Hamlet*, V, 1, *op.cit.*, T.1, p.352

2 Brandes fait allusion au poème de Shelley « Alas! This Is Not What I Thought Life Was » (Shelley, *Poetical Works*, 1839, 1st edition)

3 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.27

4 *Id.*, p.41

Несмотря на страшные слова "зло", "порок", "преступление", "неправда" и т. д., которые так быстро передвигают Жаки и Гамлеты в том своеобразном душевном процессе, который они называют "мышлением", у них нет серьезного горя и поэтому нет и потребности всмотреться в жизнь, понять ее. Они блестяще бичуют, они ненавидят то, что заклеено словом "дурное", благоговейно мечтают о том, что вознесено словом "хорошее". И вся душевная деятельность их этим ограничивается. Они мыслят "вообще", абстракциями, всегда чистыми, даже тогда, когда под ними кроется самое ужасное. И у них образуется свой искусственный, идеальный мирок, миленький, чистенький, с благородными проклятиями и еще более благородными молитвами. Там есть преступление - без преступника, зло - без злого человека, разврат без негодяя. И так хорошо, приятно и легко в этом усмиренном наукой мире. Все ясно, все видно, все понятно. Там обличение неправды, бичевание порока в стихах и прозе приносит отраду возвышенной душе. В этих оазисах, где везде зелень и прохлада, где из рассказов старой няни или слепого певца узнают о страшных пустынях и безбрежных морях, живут и мыслят Гамлеты. Но человек должен выйти из оазиса, чтоб увидеть жизнь.

Гамлет не хочет идти. Судьба насильно влечет его, но он не понимает, зачем и куда зовет его этот властный голос. Ему страшно подумать, что нужно будет открыть глаза, выйти из мира сладких грез. Но кто сам не просыпается, кто сам не рвется навстречу бурям и опасностям, тому все-таки не миновать их. Пробьет его час, и страшный удар разбудит его.

В этом завязка великой трагедии Гамлета. Не для забавы, не для психологического опыта выбросил Шекспир в "Гамлете" слабого человека в открытое море, в добычу всем невзгодам, как и в "Короле Лире" поэт не ради эффекта, хотя бы и трагического, заставил короля подставлять свою бедную седую, гордую голову под жестокие удары бессердечных дочерей. Не "характеры" Гамлета и Лира были "причиною" их бед и не причин искал Шекспир в эту эпоху. "Почему" его уже не удовлетворяло. Он спросил себя: "Зачем?".

Уже в первом действии перед нами - печальный Гамлет. Это уже не отвлеченная печаль меланхолика Жака. Поспешный брак матери смутил бедного принца. Ему на самом деле тяжело, а он не привык, не умеет носить бремя, не знает, к чему ему это. Ему хочется забыться, сбросить с себя ненужную ношу. Зачем она?

О, если б вы, души моей оковы,  
Ты крепко сплоченный состав костей,  
Ниспал росой, туманом испарился!  
Иль если б ты, Судья земли и неба,  
Не запретил греха самоубийства,

воскликает он. Тут каждое слово, каждый оборот речи типически гамлетовский. Первое горе - и он хочет сбросить с себя оковы своей души. Он умеет "думать" - а ему и в голову не приходит, что может быть выход из тяжелого положения, что нужно нести на себе не только мировую скорбь по поводу существования зла, но и малую долю этого зла. И при том - это "если"! Если бы сами собой оковы ниспали росой, если бы Бог не запретил самоубийства! К единственно видимому для Гамлета исходу он приставляет это "если", которое все убивает. Как Жак, когда он размышлял "вообще", так и Гамлет, когда наткнулся на требующий ответа вопрос, не приходит и не может прийти ни к какому заключению. Чтобы увидеть, нужно всем существом своим захотеть посмотреть, Гамлет же хочет только, чтобы само собой случилось нечто такое, что облегчило бы его положение.

Mis à part les mots effroyables de « mal », de « vice », de « crime » ou de « mensonge », qui projettent promptement les Jacques et les Hamlet dans ce singulier processus mental qu'ils appellent la « pensée », ils ne connaissent pas le malheur. C'est pourquoi ils n'éprouvent pas le besoin de scruter la vie, de la comprendre. Ils fustigent avec brio, haïssent tout ce qui est estampillé « mauvais », et rêvent pieusement de ce qui est élevé au rang de « bon ». Toute leur activité mentale se limite à cela. Ils pensent « en général », dans des termes abstraits et purs même quand ceux-ci dissimulent les pires horreurs. Ils se créent leur petit monde idéal, inventé de toute pièce, mignon, propre, avec de nobles imprécations et de nobles prières. On y trouve des crimes sans criminels, du mal sans méchants, de la débauche sans vauriens. Et comme il est doux et simple de vivre dans ce monde apaisé par la science ! Tout y est limpide, tout est à la portée du regard et de l'esprit. Démasquer le mensonge, fustiger le vice, en vers ou en prose, apportent une consolation à ces âmes sublimes. C'est dans ces oasis verdoyantes, où l'on ne connaît les effroyables déserts et la mer sans limites que par les récits d'une vieille nourrice ou les chants d'un aveugle, que vivent et pensent les Hamlet. Mais l'homme doit quitter ces oasis pour découvrir la vie. Hamlet ne veut pas partir. Le destin l'y entraîne de force, mais il ne comprend pas pourquoi et où l'emmène cette voix impérieuse. Il est effrayé à l'idée qu'il va devoir ouvrir les yeux et quitter le monde des rêves. Mais celui qui refuse de se réveiller, de s'élaner à la rencontre des tempêtes et des dangers, ne pourra pas les éviter pour autant. Son heure sonnera, un ébranlement effroyable viendra le réveiller.

C'est le noeud de la grande tragédie d'Hamlet. Ce n'est ni pour le divertissement ni pour l'expérience psychologique que Shakespeare a ainsi jeté cet homme faible en pleine mer, qu'il l'a livré en pâture à l'infortune. De même, dans le *Roi Lear*, ce n'est pas pour l'effet, fût-ce même un effet tragique, qu'il a forcé le malheureux roi à livrer sa tête blanchie, son front altier, à l'acharnement impitoyable de ses filles. Le « caractère » de Lear ou d'Hamlet n'est pas la « raison » de leurs tourments. Shakespeare ne cherchait pas de raison à cette époque. La question « Pourquoi ? » ne lui suffisait plus, il s'est demandé « A quoi bon ? ». Dès le premier acte, c'est un Hamlet affligé qui paraît devant nous. Ce n'est déjà plus l'affliction abstraite du mélancolique Jacques. Le mariage précipité de sa mère a troublé l'esprit du malheureux prince. Il souffre, et il n'a ni l'habitude, ni la capacité de porter un tel fardeau. Il ignore pourquoi il doit le porter. Il voudrait se reposer, se dégager de ce poids inutile. À quoi bon le porter ?

« Ah !, s'exclame-t-il, si cette chair trop solide pouvait se fondre,  
Se résoudre et se perdre en rosée !  
Si l'Eternel n'avait pas dirigé  
Ses canons contre le suicide !...<sup>5</sup> »

Chaque mot, chaque tournure est typique d'Hamlet. Il connaît le malheur pour la première fois, et il veut rompre les chaînes qui enserrant son âme. Il sait « penser », pourtant, il ne lui vient pas à l'esprit qu'il y a peut-être une issue à sa pénible situation, qu'il doit prendre sur lui non seulement la misère du monde face à l'existence du mal, mais aussi une petite part de ce mal. Et ce « si » ! Si seulement ses chaînes se perdaient d'elles-mêmes en rosée, si seulement l'éternel n'interdisait pas le suicide ! Hamlet bloque la seule issue en vue avec ces « si » mortifères. Comme Jacques, lorsqu'il pensait « en général », Hamlet ne parvient, ni ne peut parvenir, à aucune conclusion, lorsqu'il se heurte à une question qui exige de lui une réponse. Pour parvenir à voir quelque chose, il faut vouloir regarder de toutes ses forces. Mais Hamlet veut seulement que quelque chose se produise spontanément qui adoucisse sa situation.

---

5 *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, T.1, p.217



Он "мыслитель". События отражаются и запечатлеваются на поверхности его души, как предметы на фотографической пластинке: отчетливо, верно, - даже красиво - но мертво. Привнести от себя он не хочет и не может решительно ничего. Прежде было так, - теперь иначе. Он не узнает свет - и не только не хочет всмотреться в то новое, что открыл пред ним поспешный брак матери - он хочет забыть и старое.

"Вопрос об отношении между добром и злом здесь, на земле, с его неразрешимой загадкой ведет к вопросу об управлении миром, о царящей справедливости, об отношении мира к Богу. И мысль - Гамлета и Шекспира - стучится в дверь тайны", - говорит Брандес. "Вопросы" Гамлет разбирал еще отлично и в Виттенберге, где вместе со своим ученым другом Горацио не раз подходил к таинственной двери и не раз стучался в нее. Но теперь не в "вопросе" дело и не в том, чтобы "постучаться".

Гамлет, по обыкновению своему, натолкнувшись на трудное дело, ищет в сокровищнице своего ученического опыта материала для разрешения вопроса. Но там, куда обращает он свой печальный взор, нет ничего, что дало бы ему нравственную опору. Вся книжная мудрость кончается там, где начинаются житейские волнения, человеческие нужды, запросы души. Какая книга оправдает в его глазах - нет, не оправдает, а просто объяснит преступление родной матери? Он читал в истории, что были страшно преступные люди. Он знает про Нерона, умертвившего свою мать, знает вообще, какую силу имеет на земле "зло". Но все эти сведения ничего не говорили ему. Для него это были мифы из сказочного царства, которые никогда осязательно, облеченные в плоть и кровь, не восставали перед ним. Он принимал всю эту ученую пищу, он расширял свой теоретический опыт, но чем больше узнавал он из книг, тем меньше понимал он реальное, конкретное значение этого огромного мира с его бесконечным прошлым и обширным настоящим.

Весь этот мир существовал для него, как нечто отвлеченное, как отдаленные края северного полюса, куда никогда не ступит человеческая нога. А наряду с тем как действительность уходила в область абстракции, абстракции занимали место действительности. И вдруг эта действительность, от которой он было так счастливо избавился, предъявляет на него свои права. Мать, родная мать "пала на кровосмешенья ложе!". Не Клеопатра, историческая, отдаленная, почти фантастическая совершает прелюбодеяние: Клеопатру Гамлет отлично "понимал", как представительницу "начала", именуемого "злом". И знал, что нужно и благородно возмущаться развратной египетской царицей. Но его, Гамлета, мать совершила преступление! Об этом ни в одной книге ничего не говорилось. Это то, чего не бывает и не должно быть. Что предпринять, что думать, куда глядеть? Бедный принц не находит ничего, кроме беспомощных, горьких слов, среди которых слышится одно желание: забыть все происшедшее, уйти куда-нибудь далеко, где никто и ничего не напоминало бы об ужасе действительности. "Покинь меня, воспоминанья сила!" - восклицает он, и вы чувствуете, что это все, что ему нужно. Он не хочет знать того, что пред ним происходит. Точно тяжкий, неизлечимый больной он просит себе лишь одного: забвенья. И ведь то, что он знает - ничтожно сравнительно с тем, что ему предстоит узнать, и он уже настолько потерялся, что говорит:

C'est un « penseur ». Les événements se reflètent et s'impriment à la surface de son âme, comme des objets sur une pellicule photographique : nettement, fidèlement, avec une certaine beauté même, mais sans vie. Il ne veut ni ne peut absolument rien tirer de lui-même. Ce qui existait jadis est différent à présent. Hamlet ne reconnaît plus le monde, et non seulement il ne veut pas voir ces nouveautés que le mariage hâtif de sa mère lui a révélées, mais il veut aussi oublier l'ordre ancien.

« Le problème de la relation entre le bien et le mal dans ce monde, qui reste une énigme, implique d'autres problèmes comme le gouvernement du monde, l'existence d'une Providence, ou la relation entre le monde et un Dieu. Et la pensée – celle de Shakespeare autant que celle d'Hamlet – frappe en vain aux portes cadenassées du mystère<sup>6</sup> », nous dit Brandes.

Hamlet résolvait très bien ces « problèmes » quand il était encore à Wittenberg. Avec son docte compagnon Horatio il est plus d'une fois allé frapper aux portes du mystère. Mais il n'est plus question de « problèmes » ou de « frapper » aux portes. Confronté à une difficulté, Hamlet a l'habitude de chercher dans le trésor de son expérience d'écolier pour trouver comment résoudre le problème. À présent, où que se tournent ses yeux éplorés, rien ne peut lui offrir de soutien moral. La sagesse livresque s'achève là où commencent les soucis quotidiens, les besoins humains, les exigences de l'âme. Quel livre justifiera à ses yeux – non, pas justifiera, mais expliquera simplement le crime de sa mère ? Il a lu dans l'histoire qu'il y avait eu des hommes coupables de crimes effroyables. Il sait que Néron a tué sa propre mère. Plus largement, il sait quelle force possède le « mal » sur terre. Mais toutes ces informations ne lui parlait pas encore. Il s'agissait pour lui de mythes appartenant à un royaume fictif. Jamais ils ne s'étaient dressés devant lui de manière palpable, en chair et en os. Il avait avalé toute cette nourriture savante, étendu son expérience théorique, mais plus il apprenait des livres, moins il comprenait le sens concret, réel, de ce monde immense, l'espace sans limites du passé et le vaste continent du présent.

Tout ce monde existait pour lui comme quelque chose d'abstrait, comme les terres lointaines du Pôle Nord, où nul homme n'a jamais posé le pied. La réalité ayant passé dans le domaine de l'abstraction, ce sont des abstractions qui lui tenaient lieu de réalité. Quand soudain cette réalité, dont il s'était débarrassé avec joie, fit valoir ses droits auprès de lui. Il vit sa mère, sa propre mère, « courir avec une telle vivacité à des draps incestueux !<sup>7</sup> » Il ne s'agit pas de Cléopâtre, cette figure historique lointaine, presque fantastique, coupable d'adultère. Cléopâtre qu'Hamlet « comprenait » d'ailleurs parfaitement, en tant que représentante du « principe » qu'on nomme le « mal ». Il savait qu'il fallait s'indigner noblement face à cette reine égyptienne dépravée. Mais c'est sa propre mère qui a commis un crime ! Aucun livre n'en a jamais parlé. C'est une chose inédite et qui n'aurait pas du avoir lieu. Que faire, à quelles pensées se fier, vers où tourner son regard ? Le malheureux prince ne trouve rien, sinon des mots impuissants et amers, dans lesquels ne résonnent plus qu'un désir : oublier tout ce qui vient de se passer, partir au loin, là où rien ni personne ne lui rappellera l'horreur de la réalité. « Ne pensons pas à cela<sup>8</sup> », s'écrie-il, et vous sentez bien que c'est tout ce dont il a besoin. Il ne veut pas connaître ce qui se passe sous ses yeux. Comme atteint d'une maladie grave, incurable, il ne demande pour lui-même que l'oubli. Pourtant ce qu'il sait n'est rien comparé à ce qu'il doit encore apprendre par la suite. Mais il est tellement désesparé qu'il s'écrie déjà :

---

6 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.30

7 *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, T .1, p.218

8 *Id.*, p.218 : « Let me not think on't » : la traduction russe insiste davantage sur la libération de l'emprise de la mémoire : « Laissez-moi, puissances de la mémoire »

О Боже мой, о Боже милосердый!  
Как пошло, пусто, плоско и ничтожно  
В моих глазах житье на этом свете.  
Презренный мир - ты опустелый сад,  
Негодных трав пустое достоянье.

Первый грубый толчок действительности, и все здание его фантастического мира разрушено. Вот к чему привело его "размышление", "страсть к познанию ради познания". Он настолько не знал жизни, он был так далек от нее, что не выдержал первого испытания - он, "гениальный человек", он, "мыслитель по природе"! Он умеет отлично объяснить вселенную: ни гром, ни молния; ни бури, ни затмения не смутят его. Но он спасовал пред первым серьезным жизненным явлением, потребовавшим понимания. Все, о чем он до сих пор думал, ему не нужно теперь: оно не поможет ему. Отрицать жизнь - это уже теперь видно из монолога Гамлета - значит не знать ее, лишиться способности охватить ее. Поступок матери закрыл пред Гамлетом весь мир. И не на минуту, а навсегда.

Не успел Гамлет окончить свой жалобный первый монолог, исполненный укоров людям и всей жизни, тот знаменитый монолог, где он произносит приговор всему и всем, и воскликнуть: "Скорби, душа, уста должны молчать", как является Горацио с товарищами и возвещают ему страшную новость: дух его отца является по ночам на террасу замка. Гамлет условливается прийти в полночь туда же и там узнает страшную тайну. Вместе с тем он получает от духа и приказание. Тень говорит ему:

Отмсти, отмсти за гнусное убийство.

Положение Гамлета сразу изменяется. Уже нельзя более проклинать людей и жизнь и говорить: "Скорби, душа, уста должны молчать". Потрясающая весть об изменническом убийстве должна взволновать его до глубины души, должна сразу выяснить ему, что все его прежние рассуждения: "мир - театр", "мир - опустелый сад", "житье на этом свете пусто и ничтожно" - ни к чему не нужны, что все это - пустые слова, обманывающие лишь внешней стройностью построений. Замершее, прибитое чувство жизни вдруг должно вспыхнуть в Гамлете ярким пламенем при этой вести и показать ему всю глубокую серьезность жизни, требующей себе всего человека; и на мгновение Гамлет становится другим. Он молит тень:

Скажи скорей! На крыльях  
Как мысль любви, как вдохновенье, быстрых,  
Я к мести полечу.

И тень отвечает ему:

Я вижу - ты готов.  
Но будь ты вял, как сонная трава,  
Что мирно спит на Леты берегах,  
Проснись ты при этой вести должен!

« Ô Dieu ! Ô Dieu !  
Combien pesantes, usées, plates et stériles,  
Me semblent toutes les jouissances de ce monde !  
Fi de la vie ! Ah ! Fi ! C'est un jardin de mauvaises herbes  
Qui montent en graine ; une végétation fétide et grossière  
Est tout ce qui l'occupe.<sup>9</sup> »

La réalité n'a eu besoin que d'une chiquenaude pour ruiner l'édifice de son monde fantasmé. Voilà à quoi mène la « méditation », le « désir ardent de connaître » pour connaître. Il connaissait si peu la vie, se trouvait si éloigné d'elle qu'il ne put en supporter la première épreuve, lui l'« homme de génie », le « penseur par nature » ! Il sait admirablement expliquer l'univers. Ni le tonnerre, ni la foudre, ni les tempêtes, ni les éclipses ne lui résistent. Pourtant, le voilà qui flanche devant le premier fait sérieux de la vie faisant appel à sa compréhension. Tout ce à quoi il réfléchissait jusqu'ici ne lui sert plus de rien, ne lui sera d'aucune aide. Nier la vie, on le voit déjà dans le monologue d'Hamlet, signifie ne pas la connaître, se priver de la capacité à la saisir. Avec ce qu'a commis sa mère, le monde entier s'est fermé devant Hamlet. Pas pour un instant, mais pour toujours.

Hamlet a à peine le temps d'achever son premier monologue de lamentations, plein de griefs contre les hommes et la vie, ce célèbre monologue où il prononce sa sentence contre le monde entier, il a à peine le temps de s'écrier « Mais brise toi, mon coeur ! Car il faut que je retienne ma langue<sup>10</sup> » qu'apparaissent Horatio et ses camarades. Ils lui annoncent une nouvelle effroyable : le spectre de son père apparaît la nuit sur la plate-forme du château. Hamlet convient avec eux de se rendre à minuit sur les lieux et découvre alors l'horrible secret. L'esprit de son père lui donne en outre un ordre. Il lui dit :

« Venge-le d'un meurtre horrible et monstrueux.<sup>11</sup> »

A cet instant, la situation d'Hamlet n'est plus la même. Il n'est plus temps de maudire les hommes et la vie et de dire : « Brise toi, mon coeur ! Car il faut que je retienne ma langue ». Cette nouvelle renversante au sujet du meurtre perfide de son père doit l'émouvoir jusqu'aux tréfonds de l'âme. Elle doit lui faire voir clairement que toutes ses méditations - « le monde est un théâtre », « le monde est un jardin de mauvaises herbes », « vivre en ce monde est vain et insignifiant » - tout cela est inutile, ce ne sont que des mots creux dont l'apparente harmonie n'est que tromperie. À cette nouvelle, le sentiment de la vie qui s'était éteint, atrophié en lui, doit renaître dans de formidables embrasements. Il doit lui dévoiler tout le sérieux et la profondeur de la vie, qui exige à son service l'homme entier. Et pour un instant, Hamlet devient un autre homme. Il demande au spectre :

« Fais-le moi vite connaître, pour qu'avec des ailes rapides  
Comme l'idée ou les pensées d'amour,  
Je vole à la vengeance !<sup>12</sup> »

Et le spectre lui répond :

« Tu es prêt, je le vois.  
Tu serais plus inerte que la ronce qui s'engraisse  
Et pourrit à l'aise sur la rive du Léthé,  
Si tu n'étais excité par ceci.<sup>13</sup> »

---

9 *Id.*, pp. 217-218

10 *Id.*, p.218

11 *Id.*, I, V, p.234

12 *Id.*, p.235

13 *Id.*

Иначе и быть не может. С возрастающим ужасом слушает принц разрывающий душу рассказ отца.

Так я убит во сне рукою брата,  
Убит в весне грехов, без покаянья,  
Без исповеди и без тайн святых.  
Не кончив счет - я был на суд отозван  
Со всею тяжестью земных грехов.  
Ужасно, о ужасно, о ужасно!  
Не потерпи, когда в тебе природа есть,  
Не потерпи, чтоб Дании престол  
Кроватью стал для гнусного разврата.

Тень удаляется. Будь человек вял, как спящая на берегах Леты сонная трава - он должен проснуться от этого рассказа, который мог бы и мертвого разбудить. Пусть явится теперь к Гамлету Жак со своими "великими", "истинно поразительными" по меткости и краткости рассуждениями. Какими шутовскими и ничтожными покажутся они принцу теперь, когда он со всей силою живого человека почувствовал, что такое жизнь. И Гамлет на мгновение понимает это. Для него не существует более никаких сомнений. Подъем духа в нем настолько велик, что все вопросы сразу решены и весь недоумевающий скептицизм сразу выброшен за борт, как нелепый, оскорбительный балласт. Гамлет говорит:

Господь земли и неба! Что еще?  
Не вызвать ли и ад? Нет, тише, тише,  
Моя душа! О, не старейте, нервы!  
Держите персть возвышенно и прямо!  
Мне помнить о тебе? Да, бедный дух,  
Пока есть память в черепе моем.  
Мне помнить? Да с страниц воспоминанья  
*Все пошлые рассказы я сотру,*  
*Все изреченья книг, все впечатленья,*  
*Минувшего следы, плоды рассудка*  
И наблюдений юности моей.  
Твои слова, родитель мой, одни  
Пусть в книге сердца моего живут  
*Без примесей иных, ничтожных слов.*

Вот что вызывает и должно вызвать в Гамлете явление духа. Как только принц, до сей поры мечтательно создававший мягкие пессимистические системы, соприкоснулся серьезно с одною только стороною человеческой жизни, - все его построения разрушились, развалились, как карточные домики. Всем существом своим сознает он и чувствует, как серьезна, глубоко важна та жизнь, которую он - научившись "мыслить" - разучился понимать. На мгновение забился в нем полно жизненный пульс и бескровный скептицизм сменился ясным пониманием. Но ненадолго. Гамлет отвык жить, он боится иного существования, кроме того, которое дается "познаванием", которое пришлось с таким негодованием отвергнуть в тяжелую минуту. А настоящего "познавания", готового измерить без страха бездну человеческой жизни, он не смеет желать себе. Он сразу же чувствует, что ему чужда, не нужна эта задача. От этого "познавания" - он отказывается.

Il ne saurait en être autrement. Et le prince écoute, envahi peu à peu par l'effroi, le récit térébrant de son père :

« Voilà comment dans mon sommeil la main d'un frère  
Me ravit à la fois existence, couronne et reine.  
Arraché dans la floraison même de mes péchés,  
Sans sacrements, sans préparation, sans viatique,  
Sans m'être mis en règle, j'ai été envoyé devant mon juge,  
Ayant toutes mes fautes sur ma tête.  
O horrible ! Horrible ! Oh ! Bien horrible !  
Si tu n'es pas dénaturé, ne supporte pas cela ;  
Que le lit royal de Danemark ne soit pas  
La couche de la luxure et de l'inceste damné !<sup>14</sup> »

Le spectre s'éloigne. Même un homme aussi inerte que la ronce pourrissant sur la rive du Léthé, même lui doit être excité par ce récit, qui ramènerait un mort à la vie. Que vienne à présent Jacques avec ses « grands » raisonnements, qui « impressionnent » par leur justesse et leur concision ! Comme ils paraîtront bouffons et insignifiants au prince, maintenant qu'il a éprouvé, avec toutes les forces d'un homme vivant, ce qu'était la vie ! Hamlet le comprend, en effet, pour un instant. Aucun doute n'existe plus pour lui. Son esprit s'élève à une telle hauteur que tous les problèmes sont immédiatement résolus. Tout scepticisme inquiet est jeté par-dessus bord comme un lestage inepte et outrageant. Hamlet dit :

« Ô vous tous, légions du ciel ! Ô terre ! Quoi encore,  
Y accouplerai-je l'enfer ?... Infamie !... Contiens-toi, contiens-toi, mon coeur !  
Et vous, mes nerfs, ne devenez pas brusquement séniles,  
Et tenez-moi raide !... Me souvenir de toi !  
Oui, pauvre ombre, tant que ma mémoire aura son siège  
Dans ce globe égaré. Me souvenir de toi ?  
Oui, je veux du registre de ma mémoire  
*Effacer tous les souvenirs vulgaires et frivoles*  
*Tous les dictons des livres, toutes les formes, toutes les impressions*  
*Qu'y ont copiées la jeunesse et l'observation ;*  
Et ton ordre vivant remplira seul  
Les feuillets du livre de mon cerveau,  
*Fermé à ces vils sujets.*<sup>15</sup> »

Voilà ce qu'inspire, et ce que doit inspirer à Hamlet l'apparition du spectre. Le prince, occupé jusqu'ici à édifier rêveusement ses fragiles systèmes pessimistes, se trouve confronté directement à l'un des aspects de la vie humaine. Et cela suffit pour que ses constructions s'effondrent, tombent en ruines comme un château de cartes. Il reconnaît et il ressent de tout son être l'importance et le sérieux de cette vie qu'en apprenant à « penser », il avait désappris à comprendre. Pour un instant, le pouls de la vie s'est mis à battre à tout rompre en lui. Son scepticisme exsangue s'est changé en compréhension limpide. Mais pas pour longtemps. Hamlet a perdu l'habitude de vivre, il craint toute forme d'existence différente de celles qui s'offrent à la « connaissance » et qu'il a du repousser avec mépris en cette minute terrible. Quant à la vraie « connaissance », prête à arpenter le gouffre de la vie humaine, il n'a pas même l'audace de la désirer. Il sent immédiatement qu'elle lui est étrangère, qu'il n'a pas besoin d'une telle tâche. Il renonce à cette « connaissance ».

---

14 *Id.*, p.236

15 *Id.*, p.237

Не успела удалиться тень, как Гамлет с диким, почти безумным рыданием восклицает:

Пала связь времен,  
Зачем же я связать ее рожден?[\[19\]](#)

Вот завязка трагедии. Судьба зовет человека - он бежит ее призыва. Вместо того, чтобы пойти навстречу всему, что дается нам в жизни и через великое горе прийти к великому счастью, чтобы самому стать в борьбе за лучшее достойным этого лучшего, человек ищет покоя и убаюкивающих песен мечтательной философии. Если философия есть наука о жизни - то только пройдя через жизнь, можно говорить о ней. Философия, которая создается в стороне от того, чем существует человек - все равно, будет ли она оптимистической или пессимистической - есть и будет праздным препровождением времени, составлением тех "пошлых рассказов", тех "изречений", которые нужно "стереть" в самую важную и тяжелую минуту жизни человека. В кабинете можно изучать мертвые явления. Человека можно понять лишь живя всей его жизнью, сходя с ним во все бездны его страданий - вплоть до ужаса отчаяния, и восходя до высших восторгов художественного творчества и любви. Философия, сделавшая жизнь бескачественным существованием, годится лишь "для литературы", для беседы с Горацио, пред которым так приятно проявлять возвышенность, блеск, тонкость и подвижность ума.

Le spectre n'a pas même le temps de s'éloigner qu'il s'écrie dans un torrent sauvage de larmes, au bord de la démence :

« Le temps est hors de ses gonds. Maudite fatalité  
Que je sois jamais né pour le remettre en ordre !<sup>16</sup> »

Tel est le noeud de la tragédie. Le destin appelle l'homme à lui, et l'homme fuit son appel. Au lieu d'aller à la rencontre de tout ce que présente la vie, et d'atteindre, à travers les plus grands malheurs, à une plus grande félicité, au lieu de se rendre digne d'elle en luttant, l'homme recherche la paix et les berceuses d'une philosophie de songes. Si la philosophie est la science de la vie, ce n'est qu'en traversant la vie qu'elle pourra en parler. Une philosophie qui s'édifie en marge de ce qui fait l'existence humaine – qu'elle soit optimiste ou pessimiste - restera toujours un passe-temps futile, une compilation de ces « souvenirs vulgaires et frivoles », de ces « dictons », qu'il faut « effacer » aux minutes les plus terribles et les plus importantes de la vie humaine. On peut étudier des phénomènes morts dans un cabinet de travail. Mais on ne peut comprendre un homme qu'en vivant sa vie : en descendant avec lui dans tous les abîmes de la souffrance jusqu'à l'atrocité du désespoir, et en s'élevant avec lui jusque dans les extases de la création artistique et de l'amour. La philosophie, ayant fait de la vie une forme d'existence parmi d'autres, n'est plus bonne que « pour la littérature » et les discussions avec Horatio, devant qui il est si plaisant de montrer la sublimité, la finesse, l'éclat et la vivacité de son esprit.

---

16 *Id.* p.241. Ici aussi nous avons modifié la citation de François-Victor Hugo qui dit « Notre époque est détraquée ».



## VII

Брандес останавливается между прочим на очень важном вопросе о роли тени отца Гамлета в трагедии. "Между главным действующим лицом и обстоятельствами явилось противоречие. Принц, по своей проницательности равный самому Шекспиру, видит дух и говорит с ним". Но это противоречие - чисто внешнего характера. Роль духа имеет символистическое, так сказать, значение. В рамках одной драмы Шекспиру невозможно было выяснить, каким образом Гамлет - никогда быстро не принимающий решений, затягивающий и медлительный, узнал об убийстве отца и вместе с тем почувствовал необходимость наказать Клавдия. Мотивировать появление такого решения у Гамлета - значило написать еще одну пьесу.

Все это заменено явлением духа, который возвещает Гамлету тайну смерти отца и приказывает отомстить преступнику. Шекспир ничего лучшего и придумать не мог. Благодаря вмешательству тени, отступление для Гамлета становится невозможным: убить Клавдия нужно во что бы то ни стало. Гамлет, сомневающийся во всем, *ни разу* не ставит себе вопроса: "Да точно ли нужно мстить дяде?" Такая определенность задачи превосходно мотивируется появлением духа. Конечно, в действительности жизни происходит иначе и обыкновенно к сознанию необходимости известного поступка приходят путем сложных переживаний. Но Шекспир, чтоб не вдаваться в отступления - сами по себе, может быть, и интересные - но стоящие вне пределов его задачи, выводит на сцену тень отца. Она имеет в трагедии очень ограниченное значение и является исключительно затем, чтобы рассказать принцу, что произошло и что нужно делать. Затем - тень эта как будто и не являлась. Гамлет, рассуждая о будущей жизни говорит:

Да только страх чего-то после смерти -  
*Страна безвестная, откуда путник*  
*Не возвращался к нам - смущает волю.*

Очевидно, приняв весть и приказание от духа, принц точно принял их от самого себя, точно он сам узнал, что преступление совершено и что нужно отомстить. Нельзя даже и сказать: "Он видит и говорит с духом". Тень отца не вносит элемента сверхъестественного в драму. Явись вместо духа какой-нибудь живой человек, бывший свидетелем злодеяния Клавдия и имеющий достаточно авторитетности в глазах принца - ход действия не изменился бы. Гамлет о духе и не вспоминает, точно не видел его. Он помнит лишь, что убили его отца и что нужно наказать убийцу.

И как тяжело это сознание бедному принцу. В Библии Авраам, по повелению Бога, готовится принести в жертву сына своего Исаака. Страшно читать рассказ о бедном юноше, хотя мы и знаем, что Авраам берет в руки нож по приказанию Того, Кто никогда не ошибается. Над Гамлетом же принцем занес нож Гамлет-король. Зачем явился он из своей неведомой страны, чтобы смутить покой своего ни в чем неповинного сына? - Гамлет не смеет предложить себе этот вопрос. Он сознает, что так нужно, что в жизни есть нечто большее, чем душевный покой - недаром он столько размышлял и учился.

## VII

Brandes s'arrête au passage sur le problème du rôle joué par le spectre du père dans la tragédie. « Ici apparaît une contradiction entre le héros et son contexte. Un prince, l'alter ego intellectuel de Shakespeare lui-même, voit et converse avec un spectre.<sup>1</sup> » Mais cette contradiction n'est qu'apparente. Le spectre possède une signification, pour ainsi dire, symbolique. Shakespeare ne pouvait pas dévoiler en une seule pièce comment Hamlet - incapable de prendre des décisions rapidement et retardant toujours l'action à entreprendre - avait découvert le meurtre de son père et pourquoi il lui parut nécessaire de châtier Claudius. Pour exposer les motifs d'une telle décision chez Hamlet, Shakespeare aurait dû écrire une seconde pièce.

Tout cela est remplacé par l'apparition du spectre, qui révèle à Hamlet le secret de la mort de son père et lui ordonne de se venger du meurtrier. Shakespeare ne pouvait rien imaginer de mieux. Grâce à l'intervention du spectre, Hamlet ne peut plus reculer, il faut tuer Claudius coûte que coûte. Hamlet, qui doute de tout, ne se pose *pas une seule fois* la question : « Mais, est-ce bien nécessaire de se venger ? ». L'univocité de la tâche à accomplir est parfaitement exposée par l'apparition du spectre. Évidemment, les choses se passent différemment dans la vie réelle. La nécessité d'une action parvient habituellement à la conscience par des voies éprouvantes et complexes. Mais Shakespeare, pour ne pas entrer dans des digressions, sans doute intéressantes mais hors-sujet, fait monter sur scène le spectre du père d'Hamlet. Il a un rôle très limité dans la tragédie et n'apparaît que pour raconter au prince ce qui s'est passé et ce qu'il faut faire. Par la suite, c'est comme si le spectre n'était jamais apparu. Hamlet, dissertant sur l'au-delà, dit :

« Qui voudrait porter ces fardeaux,  
Geindre et suer sous une vie accablante,  
Si la crainte de quelque chose après la mort,  
De cette région inexplorée, d'où  
*Nul voyageur ne revient*, ne troublait la volonté<sup>2</sup> »

Bien sûr, le message et les ordres émis par le spectre proviennent du prince lui-même. Il a lui-même découvert qu'un meurtre avait été commis et qu'il fallait le venger. On ne peut même pas dire : « il voit et converse avec un spectre ». Ce spectre n'introduit pas d'élément surnaturel dans le drame. Si à sa place était apparu un homme vivant, témoin du méfait de Claudius et doté d'une autorité suffisante aux yeux du prince, le déroulement du drame n'en aurait pas été changé. Par la suite, Hamlet ne se souvient même pas du spectre, comme s'il ne l'avait pas vu. Il se souvient seulement qu'on a tué son père et qu'il faut châtier le meurtrier.

Et le pauvre prince souffre tant d'en avoir conscience ! Dans la Bible, Abraham se prépare à sacrifier son fils Isaac sur l'ordre de Dieu. Lire le récit des souffrances qui attendent le malheureux garçon est épouvantable, même si nous savons qu'Abraham prend le couteau sur l'ordre de Celui qui ne se trompe jamais. Ici c'est le roi Hamlet qui menace de son couteau le prince Hamlet<sup>3</sup>. Pourquoi est-il revenu de cette région inexplorée pour troubler la paix de son fils qui n'a commis aucun mal ? Hamlet n'a pas l'audace de se poser cette question. Il a conscience que c'est dans l'ordre des choses, qu'il y a dans la vie quelque chose de supérieur à la paix de l'esprit. Il n'a pas médité et étudié en vain.

1 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.31. Chestov a omis dans cette citation la référence de Brandes à *Hamlet* : « ... l'alter ego de Shakespeare lui-même, qui sait et déclare que « nul voyageur de revient » de la tombe, voit et converse... ». Le passage est commenté dans la suite du texte (cf. note 98)

2 *Hamlet*, III,1, *op.cit.*, T.1 p.275.

3 Le père du héros se prénomme lui aussi Hamlet

Он вышел уже из того периода человеческого существования, когда "хочу" равнялось "хорошо". С ужасом сознает он, что на этот раз "хорошо" - то, что ему тяжелее всего принять на себя, что противоречит всем его "хочу". У Готспера - такой двойственности быть не может. Если представления о том, что хорошо, что должно быть - не настолько вросли в его душу, что стали его второй природой - он отбросит их от себя с презрением, как ложные и ненужные. Отнимите у него пыл, смелость, энергию, сделайте его нечувствительным к оскорблениям чести, похотливым, лживым, и Готспер обратится в Фальстафа. И, как Фальстаф, не будет жалеть никогда, что у него нет добродетелей героя, более того, как Фальстаф, может быть, станет смеяться над героями и радоваться, что ему не дано быть храбрым, ибо это продлит его жизнь. У людей непосредственных, какими являются - как они ни противоположны друг другу - и Готспер, и Фальстаф - продолжительной душевной борьбы быть не может. Они все определяют тем, что они любят, что они чтут, что приятно или дорого им в данную минуту или всегда. Если бы Готспер был на месте Гамлета, трагедии не было бы. Он либо убил бы Клавдия, если бы был таким, каким его рисует Шекспир в Генрихе IV, либо не убил. В обоих случаях он не терзался бы и не размышлял.

Гамлет - дело иное. То, что составляет его слабость, составляет и силу его. Размышление принизило в нем чувство жизни, но научило его видеть и вне себя. Это обстоятельство и придает такое напряжение трагедии. Гамлет видит ясно, что есть нечто "хорошее", и что это "хорошее" он не умеет сделать своим, не умеет полюбить. Он не может обмануть себя и с ужасом должен признаться, что то, что он считает лучшим - не имеет власти над ним. У него есть совесть - но она не вдохновляет, а лишь терзает его. Она не руководитель его - а судья, враг, палач. И он не смеет не преклоняться перед ней. И у Макбета есть совесть - но он готов отбросить ее, ясно понимая, что она - только бремя. Его беда лишь в том, что он не может отвязаться от этого товарища. Но, если бы можно было только "здесь, на отмели времен" прожить спокойно, если бы ему удалось заморозить назойливого внутреннего судью, все было бы хорошо. Макбету совесть не нужна. А Гамлет этого не может сказать. Он ему нужен - этот неумолимый судья; Гамлет принужден целовать карающую руку. Он видит, что без совести был бы счастлив и спокоен, и вместе с тем сознает, что она - благословенье неба. Вдоль души его проходит трещина. Дайте ему сил увидеть, зачем эта совесть, или вырвите ее из него, и снова у вас получится цельный тип либо Брута, про которого природа может сказать: "Это был человек", либо Готспера. Пока нет этого - Гамлет тихий "мыслитель", бежавший жизни, заменивший ее узкими рамками своей науки. Вывести его, показать ему все неизмеримое значение жизни - задача трагедии. Не случайные удары судьбы, слепой судьбы, как с остервенением отчаяния говорят теперь одни, и с сознанием тонкости своего понимания - другие, направляют собою у Шекспира трагические события. Гамлету нужно несчастье, чтобы приблизиться к Бруту.

Со второго же действия раскрывается перед нами, каково Гамлету выполнить то, что он считает своей обязанностью.

Il n'est plus dans cette période de l'existence où « ce que je veux » signifie « ce qui est bon ». Il a conscience que, cette fois, « ce qui est bon » est ce qu'il a le plus de mal à prendre sur lui, ce qui contredit le plus son « je veux ». Une telle dualité est inconcevable chez Hotspur. Ses idées sur ce qui est bon et nécessaire, si elles ne se sont pas enracinées en lui au point de devenir une seconde nature, il les rejettera avec mépris comme des représentations fausses et inutiles. Ôtez à Hotspur son ardeur, son audace et son énergie, faites-en un être indifférent aux outrages, lascif et menteur, et vous obtiendrez Falstaff. Et comme Falstaff, il ne se plaindra jamais de ne pas avoir l'étoffe d'un héros. Comme Falstaff, il en viendra peut-être même à railler les héros et à se réjouir d'être né sans courage, car il n'en vivra que plus longtemps. Les hommes spontanés tels que Falstaff et Hotspur, pour être aux antipodes l'un de l'autre, ne connaissent pas de conflit intérieur durable. Ils déterminent tout selon ce qu'ils aiment, ce qu'ils honorent, ce qui leur est cher ou bien ce qui leur plaît au moment présent ou depuis toujours. Si Hotspur avait été à la place d'Hamlet, il n'y aurait pas eu de tragédie. Ou bien il aurait tué Claudius, s'il était tel que l'a dépeint Shakespeare dans *Henri IV*, ou bien il ne l'aurait pas tué. Dans les deux cas, il n'aurait été en proie ni aux tourments ni à la perplexité.

Il en va tout autrement d'Hamlet. Ce qui fait sa faiblesse fait aussi sa force. La méditation a écrasé en lui le sentiment de la vie, mais elle lui a appris à voir au-delà de lui-même. C'est cette circonstance qui donne à la tragédie sa tension dramatique. Hamlet voit clairement qu'il y a quelque chose de « bon », qu'il n'arrive pas à s'approprier, qu'il n'arrive pas à aimer. Il ne peut pas s'illusionner et il est forcé de reconnaître avec horreur que ce qui lui semble le mieux n'a aucun pouvoir sur lui. Il a une conscience, mais elle ne l'incite pas à l'action, elle ne lui cause que des tourments. Elle n'est pas son maître, mais son juge, son ennemi, son bourreau. Il n'a toutefois pas l'audace de se soustraire à son empire. Macbeth aussi a une conscience. Mais il est prêt à la rejeter, lorsqu'il comprend qu'elle n'est qu'un fardeau. Son malheur vient seulement de l'impossibilité où il est de se défaire de ce camarade. Mais si « rien qu'ici-bas, sur le sable mouvant de ce monde<sup>4</sup> », il était possible de vivre paisiblement, s'il parvenait à hypnotiser cet importun juge intérieur, tout irait bien. Macbeth n'a pas besoin de sa conscience. Hamlet, lui, ne peut affirmer une telle chose. Il a besoin de ce juge impitoyable. Il lui faut embrasser la main qui le châtie. Il voit bien qu'il vivrait heureux et paisible sans sa conscience, mais il se rend compte aussi qu'elle est un don du ciel. Une fissure court le long de son âme. Donnez lui seulement la force de voir à quoi sert sa conscience, ou extirpez-la de son cœur, et vous verrez apparaître devant vous le caractère entier d'un Hotspur ou d'un Brutus, dont la nature pouvait dire « C'était un homme ! ». Tant que rien de tel ne se produit, Hamlet est un « penseur » inoffensif, qui fuit la vie et lui substitue sa science étriquée. Le but de la tragédie est de faire grandir Hamlet, de lui montrer à quel point le sens de la vie nous dépasse. Les événements tragiques ne sont pas régis par les coups lancés au hasard du destin, de ce destin « aveugle » - dont on parle aujourd'hui, les uns dans un accès furieux de désespoir, les autres parce qu'ils sont fiers de leurs déductions sophistiquées. Hamlet a besoin de l'infortune pour se rapprocher de Brutus.

Dès le deuxième acte, on découvre comment Hamlet doit accomplir ce qu'il considère comme son devoir.

---

4 *Macbeth*, VII, *op.cit.*, T. 3, p.92

Вот что рассказывает Офелия о нем Полонию.

Я шила в комнате моей, как вдруг  
Вбегает Гамлет: плащ на нем разорван,  
На голове нет шляпы, а чулки  
Развязаны и спущены до пяток;  
Он бледен, как стена; колени гнутся;  
Глаза блестят каким-то жалким светом,  
Как будто он был послан преисподней,  
Чтоб рассказать об ужасах ее.

И таким он остается до пятого действия. Точно олень, на спину которого вскочил лев, мчится он без оглядки - не зная куда. Но не сбросить ему с себя могучего всадника. Непрестанно рвет и терзает он свою обезумевшую от ужаса добычу. Нужно связать павшую связь времен, нужно убить короля. Но как это сделать? Как решиться на такой страшный поступок? Смерть Гамлета не пугает; он бы с радостью умер, чтоб только свалить с себя страшную ношу. Но нужно больше, чем умереть: нужно жить, чтоб исполнить завет своего отца, чтоб наказать преступника, чтоб сделать великое дело, вся важность которого так ясна Гамлету. А этого именно он не хочет. Так жить, отдать всего себя жизни, променять созерцание на бурю - ему тяжело. Он сознает, что так "нужно", что так "лучше", но хочет другого - того, что было, когда он жил в Виттенберге, где все так ясно и спокойно, где жизнь не врывалась насильно в классные комнаты и казалась приятной и легкой, хотя и была окрашена в темные, но не слишком, как мы помним, мрачные цвета жаковского пессимизма. Такая жизнь была ему по душе и казалась высшим идеалом человеческого существования, находившего себе оправдание и в суждениях близких людей, и в философии. Но то, что ему предстоит теперь - эта необходимость собрать все силы своей души, "вдохнуть в малейший нерв крепость африканского льва", чтоб свершить великое дело и потом принять на себя всю ответственность за сделанное: это - ему не по силам. Он не чувствует смысла этого. Он не хочет связывать распавшуюся связь времен. Эта ничтожная жизнь не стоит таких мук. Забвенья, забвенья ему нужно.

Вне созерцания Гамлет оказывается всегда слабым и несостоятельным. Каков он, когда нужно мстить за отца - таков он во всяком серьезном деле. Приподнятости чувств - он не знает. Посмотрите на его отношение к Офелии. Тут то же, что и в его отношениях ко всем людям. Расположение, мягкость благодушного, незлобивого характера - и только. Он пишет ей: "Твой навсегда, пока живет это тело". И он же - покидает ее. С ним случилось несчастье, и те слабые узы, которые соединяли его с Офелией, сразу порвались. Это не потому, что любовь не выдерживает испытания. Нет, причина все та же.

Voici ce qu'Ophélie raconte à Polonius au sujet d'Hamlet :

« Monseigneur, j'étais à coudre dans ma chambre,  
Lorsqu'est entré le seigneur Hamlet, le pourpoint tout défait,  
La tête sans chapeau, les bas chiffonnés,  
Sans jarretières et retombant sur la cheville,  
Pâle comme sa chemise, les genoux s'entrechoquant,  
Enfin avec un aspect aussi lamentable  
Que s'il avait été lâché de l'enfer  
Pour raconter des horreurs...<sup>5</sup> »

Hamlet restera dans cet état jusqu'au cinquième acte. Comme le cerf attaqué au garrot par le lion<sup>6</sup>, il s'enfuit sans un regard en arrière, sans savoir où il va. Mais Hamlet ne peut pas se débarrasser de son puissant assaillant. Celui-ci tourmente et déchiquette sa proie affolée. Il faut renouer le fil brisé du temps, il faut tuer le roi. Mais comment ? Comment se décider à un acte aussi effroyable ? Hamlet n'a pas peur de la mort. Il mourrait avec joie ne serait-ce que pour se défaire de cet épouvantable fardeau. Mais mourir n'est pas suffisant, il faut vivre pour exécuter le testament de son père, pour châtier le meurtrier, pour accomplir cette grande chose dont Hamlet reconnaît clairement l'importance. Et c'est justement ce qu'il ne veut pas faire. Vivre ainsi, se donner entièrement à la vie, troquer la contemplation pour la tempête, lui pèse. Il est conscient que c'est « nécessaire », que c'est « mieux », mais il veut autre chose. Il veut ce qui existait quand il vivait à Wittenberg, où tout était simple et paisible, où la vie ne s'engouffrait pas brutalement dans les salles de classe. Alors, la vie, même peinte dans les teintes sombres, sinistres - mais pas outre mesure - du pessimisme de Jacques, semblait plaisante et facile. Cette vie-là lui plaisait, elle lui semblait être l'idéal suprême de l'existence humaine, laquelle se trouvait justifiée dans l'opinion de ses proches et dans la philosophie. Tandis que ce qui l'attend à présent, c'est la nécessité de rassembler toutes ses forces, de rendre sa « plus petite artère aussi robuste que les muscles du lion néméen<sup>7</sup> », afin d'accomplir une grande chose et endosser toute la responsabilité de cet acte. C'est au-dessus de ses forces. Il ne ressent pas le sens de tout cela. Il ne veut pas renouer le fil brisé du temps. Cette vie insignifiante ne vaut pas de telles souffrances. C'est l'oubli qu'il lui faut, l'oubli.

Dans tout ce qui n'est pas de l'ordre de la contemplation, Hamlet se montre toujours faible et inconsistant. Sa manière d'être quand il faut venger son père, c'est sa manière d'être dans n'importe quelle situation sérieuse. Il ignore l'effervescence des sentiments. Regardez par exemple sa relation avec Ophélie. Elle est pareille à n'importe laquelle de ses relations. On y voit certes l'inclination et la douceur d'un d'une nature paisible et bienveillante, mais rien de plus. « A toi pour toujours, tant que cette machine mortelle m'appartiendra.<sup>8</sup> » Et il la quitte ! Sitôt qu'il connaît le malheur, les faibles liens qui l'unissait à Ophélie sont rompus. Non pas parce que l'amour ne résiste pas à cette épreuve. Non, la raison est toujours la même.

5 *Hamlet*, II, 1, *op.cit.*, T.1, p.245

6 Chestov fait peut-être référence ici à la fable d'Ésope intitulée *Le lion, le renard et le cerf*, dans laquelle le cerf, aveuglé par la vanité, tombe dans le piège d'un lion affamé. Le lion « bondit sur lui précipitamment ; mais il ne fit que lui déchirer les oreilles avec ses griffes. Le cerf se sauva en toute hâte dans les bois. » (Ésope, *Fables*, 199, traduction Emile Chambry, Paris, Belles Lettres, 1927, pp.86-87). Par la suite, grâce à une nouvelle ruse du renard, le lion parviendra à dévorer le cerf tant convoité. Il existe une autre fable d'Ésope, très brève, dans laquelle un cerf, tentant d'échapper aux chasseurs, tombe également entre les griffes d'un lion.

7 *Hamlet*, I, 4, *op.cit.*, T.1, p.232

8 *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.251. Chestov omet, sans doute pour les besoins de sa démonstration, une partie de la citation, qui dit textuellement : « A toi pour toujours, *ma dame chérie...* »

Гамлет любит, как и ненавидит, лишь постольку, поскольку это от него ничего не требует. В тяжелые минуты жизни умеющие любить люди наиболее ценят в женщине друга. И женщины умеют идти вслед за близким сердцу человеком. Но для этого нужно, чтоб мужчина умел не мечтать о любви, а любить. Гамлет же уже не нуждается в Офелии. Зачем ему эта девушка, когда вся, решительно вся жизнь - это сказка, рассказанная глупцом. И он оставляет ее, почти совсем о ней не думая. При первой встрече он осыпает ее чудовищными оскорблениями, потом, перед представлением пьесы, позволяет себе при ней цинические выходки. Несомненно - Гамлету очень тяжело.

Но, если бы он умел любить, Офелия принесла бы ему отраду и утешение. Ромео не оскорбил бы Джульетты, какой бы пытке его ни предали. Гамлет, скажут, не верит людям. Это - правда. Но он потому не верит, что он не знает любви, никогда не испытывал этого чувства, хотя и посылал сонеты Офелии. Чтобы оценить любовь - нужно, прежде всего, уметь любить. Скорее любовь обратит урод в божество, чем позволит скептицизму и опыту развенчать себя. Скептицизм там побеждает и властвует, где не встречает себе внутреннего сопротивления.

Оттого-то Гамлет - не словами, а всем своим существом - олицетворяет те кощунственные и безумные речи, с которыми он обращается к несчастной девушке. Если бы ему дано было любить - он, как Отелло, не взял бы взамен за Офелию "мира из чистейшего хризолита". Любовь научила бы его, как увидеть этот мир в отверженной им девушке. Чтобы видеть в Венере Милосской не глыбу холодного мрамора - нужно кроме глаз иметь еще и сердце. Нужно иметь в душе хранилище для добра и красоты. Тогда способность много и далеко видеть не будет бесплодна. Тогда получится обратное: не Венера обратится в холодный мрамор, не любимая женщина - в развратницу, не человек - в негодяя, а из мрамора родится Венера, развратница обратится в честную женщину, негодяй - в человека. Hamlet aime comme il abhorre, dans la stricte mesure où cela n'exige rien de sa part. Dans les moments difficiles de la vie, les hommes capables d'amour n'apprécient que davantage l'ami dans la femme qu'ils aiment. Et les femmes savent accompagner celui qui leur est cher. Mais il faut pour cela que l'homme soit capable, non pas de rêver d'amour, mais d'aimer. Or Hamlet n'a déjà plus besoin d'Ophélie. Qu'a-t-il à faire de cette jeune fille, quand toute, absolument toute la vie n'est qu'une histoire dite par un idiot<sup>9</sup>. Et il l'abandonne, c'est à peine s'il ne l'oublie pas complètement. Lors de leur première rencontre, il l'accable d'injures abominables. Plus tard, avant la représentation de la pièce, il se permet en sa présence des incartades cyniques. Bien sûr, Hamlet souffre terriblement.

Mais s'il était capable d'aimer, Ophélie lui apporterait joie et consolation. Roméo n'offenserait jamais Juliette, même s'il devait souffrir l'enfer. Hamlet, nous dira-t-on, se méfie des hommes. C'est vrai. Mais il se méfie d'eux parce qu'il ne connaît pas l'amour. Il n'a jamais éprouvé ce sentiment, même s'il a envoyé des sonnets à Ophélie. Pour accorder du prix à l'amour, il faut d'abord savoir aimer. L'amour transformera un monstre en dieu plutôt que de laisser le champ libre au scepticisme ou à tout ce qui cherche à ternir son prestige. Le scepticisme n'obtient la victoire et la suprématie que là où il ne rencontre aucune contradiction interne.

C'est pourquoi Hamlet personnifie, non pas verbalement mais de tout son être, les discours blasphématoires et délirants qu'il adresse à la malheureuse jeune fille. S'il lui était donné d'aimer, il dirait comme Othello : « quand le ciel m'aurait offert un autre univers formé d'une seule topaze massive et pure, je n'aurais pas cédée en échange<sup>10</sup> » Ophélie. L'amour lui aurait appris à voir cet univers dans la jeune fille qu'il répudie. Pour voir dans la Vénus de Milo autre chose qu'un bloc de marbre inerte, il faut avoir, en plus des yeux, un coeur qui bat. Il faut avoir dans l'âme un lieu où consigner le bien et la beauté. Alors cette vue plus large et plus profonde dont est doué Hamlet cessera d'être infructueuse. Alors c'est tout le contraire qui se produira : Vénus cessera de se changer en marbre inerte, la femme aimée en débauchée, l'homme en vaurien, et, au contraire, du marbre naîtra Vénus, de la dépravée une femme honnête, et du vaurien un homme.

---

9 *Macbeth*, V, 5, *op.cit.*, T.3, p.166

10 *Othello*, V, 2, *op.cit.*, T.5, p.386



## VIII

Мы выяснили душевное состояние Гамлета до появления духа и то впечатление, которое произвела на него весть о преступлении дяди. Очевидно, что жизнь застыла в Гамлете, и что проснуться он может только от сильного потрясения: трагедия ему необходима. Те речи, которые он произносил, когда был Жаком - их, как это ни странно, принц теперь должен научиться понимать. Он должен испытать пошлое, плоское и ничтожное существование. И тогда лишь он узнает, что такую жизнь нельзя принять, что нужно найти иную, хотя бы пришлось для этого вынести самые тяжелые муки. Теперь, когда он говорит Розенкранцу и Гильденстерну, что земля ему противна, что человек, украшение мира, самое совершенное из животных - для него лишь "квинтэссенция праха" - теперь Гамлет чувствует, что кроется под этими словами. Прежде под его пессимистической философией была лишь одна высоко ценящая себя пассивность, которая и породила ее. Теперь в словах принца слышатся слезы. Все свое отрицание он прежде всего направляет теперь на самого себя. Вместе с жизнью он подписывает приговор и самому себе - и это отравляет все его существование. В его бедную душу пробрался червь, ни на минуту не дающий ему покоя, лишаящий его сна, улыбки, радости. Тот пессимизм, который прежде был так безвреден для него, даже охранял его от жизни, вдруг обратился с неизвестно откуда взявшейся силой против него. Гамлет изнывает от мук и не находит в себе сил ни для чего, кроме язвительных насмешек и горьких сетований на себя, мир, людей.

Брандес спрашивает себя: отчего Гамлет не действует. Критик далек от той мысли, что в принце "мыслитель" - враг Гамлета, что "мыслителем" мало быть. Брандесу кажется, что высший идеал - это быть "мыслителем", да еще "по природе", да еще "гениальным". Он уже пред Жаком преклонился. А у Гамлета такие речи, как "мир - театр" - на каждом шагу.

Но вместе с тем Брандес не решается прямо сказать, что "мыслитель" и делать ничего не должен. Наоборот, нужно показать, что философ всюду и везде годится, что он - высший тип человека. Поэтому он не отвергает даже и таких соображений: "Если бы Гамлет, сейчас по получении известия от духа, убил бы короля, то пьеса была бы окончена после первого акта. *Поэтому* было безусловно (!) необходимо ввести замедления"[\[20\]](#).

Литературная репутация не столь прочная, как шекспировская, могла бы сильно пострадать от такого объяснения. "Но, - продолжает критик, - Шекспира плохо понимали, когда видели в Гамлете современного человека, страдающего рефлексией и лишённого деятельной силы. Это ирония судьбы, что он стал в своем роде символом размышляющей слабости, он, у которого во всех нервах - порох, во всей природе которого динамит гения". И тем не менее, его бездеятельность приходится оправдывать ссылками на технические условия пьесы! Впрочем, у Брандеса есть еще объяснения: "Эта неспособность (к действию у Гамлета) основывается на том, что все силы его ума уходят на борьбу с *парализующим* впечатлением того, что представляет собою жизнь и со всеми вытекающими отсюда размышлениями - *оттого* обязанность мстить отступает на задний план в его сознании".

## VIII

Nous avons élucidé dans quel état d'esprit était Hamlet avant l'apparition du spectre et l'impression que fit sur lui la nouvelle du crime commis par son oncle. De toute évidence, la vie s'est figée en lui et il ne peut se réveiller que sous l'effet d'un puissant ébranlement : la tragédie est indispensable. Les discours qu'il prononçait quand il était un Jacques, il lui faut maintenant, aussi étrange que cela puisse paraître, apprendre à les comprendre. Il doit faire l'expérience de cette existence usée, plate et stérile. C'est seulement ainsi qu'il découvrira qu'il ne faut pas accepter cette vie, qu'il faut en trouver une autre, quand bien même il faudrait pour cela endurer les pires supplices. À présent, quand Hamlet dit à Rosenkrantz et Guildenstern que la terre est un promontoire stérile, que l'homme, la merveille du monde, l'animal idéal, n'est rien d'autre pour lui que « quintessence de poussière <sup>1</sup> », à présent il sent ce qui se dissimule derrière ces mots. Auparavant, sa philosophie pessimiste ne recouvrait que la passivité hautaine qui l'avait engendrée. À présent, on entend des sanglots dans les paroles du prince. À présent, son nihilisme est surtout dirigé contre lui-même. Avec la vie, c'est lui-même qu'il condamne. C'est ce qui empoisonne son existence. Il est rongé par un parasite qui ne lui accorde nul repos, qui le prive de sommeil, lui dérobe ses sourires et sa joie. Ce pessimisme, qui jadis ne lui nuisait en rien, qui le protégeait même de la vie, ce pessimisme s'est soudain retourné contre lui avec une puissance inouïe, venue d'on sait où. Hamlet souffre le martyr et ne trouve plus la force de faire quoi que ce soit, si ce n'est proférer des railleries pleines de fiel et des récriminations amères contre le monde, les hommes et lui-même.

Brandes se demande pourquoi Hamlet n'agit pas. Le critique oublie que le « penseur » en lui est son propre ennemi, qu'être un « penseur » ne vaut pas grand chose. Brandes croit que l'idéal suprême est d'être un « penseur », qui plus est « par nature » et « génial ». Il continue à révéler Jacques. Et Hamlet ne fait pas un pas sans proférer des discours du type « Le monde est un théâtre ».

Pour autant, Brandes ne parvient pas à dire franchement qu'un « penseur » n'est pas tenu de faire quoi que ce soit. Au contraire, il lui faut montrer qu'un philosophe est toujours et partout utile, que c'est le type d'homme parfait. C'est pourquoi il ne repousse même pas des fantaisies telles que : « Si Hamlet avait tué le Roi immédiatement après avoir reçu la révélation du spectre, la pièce se serait achevée au premier acte. *C'est pourquoi* il était absolument (!) nécessaire que surgissent des contre-temps. <sup>2</sup> »

Une réputation littéraire moins solide que celle de Shakespeare aurait eu à souffrir d'une telle explication. Mais, poursuit le critique, « on comprend mal Shakespeare, lorsqu'on fait d'Hamlet ce produit entièrement issu de la modernité : un esprit altéré par ses réflexions morbides, incapable d'agir. C'est l'ironie du sort qui a fait de *lui* une sorte de symbole de réflexivité amorphe, lui, cet homme qui a de la poudre à canon dans les veines et la dynamite du génie dans sa nature. <sup>3</sup> » Et Brandes est obligé de justifier l'inaction d'Hamlet en faisant référence aux conventions du théâtre ! Il a d'ailleurs une autre explication au sujet d'Hamlet : « la seule raison de cette impuissance à agir est la *paralysie* qui s'empare de toutes ses facultés lorsqu'il découvre ce qu'est la vie, ainsi que les ruminations provoquées par cette découverte. *De ce fait*, même sa mission vengeresse passe au second plan dans son esprit. <sup>4</sup> »

1 Le passage qui précède cite librement la tirade de *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, p.260

2 Brandes, *op.cit.*, T.2, pp.36-37

3 *Id.*, p.37

4 *Id.* Le « de ce fait » sur lequel insiste Chestov n'apparaît pas dans la traduction anglaise de Brandes.

Последнее - несомненно. Вопрос лишь в том, отчего у Гамлета получается *парализующее* впечатление от жизни. По Брандесу, это служит доказательством душевного величия Гамлета, ибо, по его мнению, иного впечатления жизнь не может производить. "Зрители и читатели чувствуют вместе с Гамлетом и понимают его. Ибо, когда, подрастая, мы всматриваемся в жизнь, то *лучшие* меж нами открывают, что она не такова, какой мы себе ее представляли, - но в тысячу раз страшней: нечисто что-то в датском королевстве; Дания - тюрьма, мир полон таких тюрем; дух говорит нам: произошли страшные вещи, каждый день происходят страшные вещи. Устрани неправду; помести все на свое место. Мир сошел с пути; верни его на прежнюю колею. Но руки у нас (лучших-то?) опускаются"[\[21\]](#). Мы видели, почему у Гамлета "руки опускаются". Не потому, что он - лучший. Потому, что он лучший - он проклинает свою неспособность к действию. Это Жак так успокаивал себя, когда рассуждал: "мир - театр". Гамлет же не унижится до подобного оправдания. Проследим, что с ним происходит в трагедии, и мы поймем, как неудачна попытка Брандеса открыть в Шекспире преклонение пред гамлетовской философией.

Во втором же действии, тотчас по удалении актеров, Гамлет произносит свой длинный монолог:

Какой злодей, какой я раб презренный!  
Не дивно ли: актер при тени страсти,  
При вымысле пустом был в состоянии  
Своим мечтам всю душу покорить;  
Его лицо от силы их бледнеет,  
В глазах слеза дрожит и млеет голос,  
В чертах лица - отчаянье и ужас,  
И весь состав его покoren мысли.  
И все из ничего - из-за Гекубы!  
Что он Гекубе, что она ему,  
Что плачет он о ней?

Вот в чем дело. Не только Шекспир, сам Гамлет чувствует, в чем его несчастье. Ему чужда Гекуба, она ему не нужна - а бедному актеру она, при одном лишь воспоминании, внушает такое глубокое сострадание, что он плачет о ней.

И далее:

А если бы он,  
Как я, владел призывом страсти,  
Что б сделал он? Он потопил бы сцену  
В своих слезах и страшными словами  
Народный слух бы поразил, преступных  
В безумство бы поверг, невинных - в ужас,  
Незнающих привел бы он в смятенье,  
Исторг бы силу из очей и слуха.

---

Chestov mentionne également une lutte intérieure, une résistance de l'âme contre cette puissance paralysante, qui n'apparaît pas non plus dans la traduction anglaise de Brandes.

Cela est indubitable. Mais tout le problème est de savoir pourquoi la vie produit chez Hamlet cette paralysie. Selon Brandes, cela sert à démontrer la grandeur morale d'Hamlet, puisque selon lui, la vie ne peut produire d'autre impression que celle-là. « Les spectateurs et les lecteurs sentent comme Hamlet et le comprennent. Car les *meilleurs* d'entre nous, hommes ou femmes, découvrent en entrant dans la vie adulte que ce n'est pas ce que nous avions imaginé, mais mille fois plus horrible. Il y a quelque chose de pourri dans l'empire du Danemark<sup>5</sup>. Le Danemark est une prison et le monde en est une aussi<sup>6</sup>. Une voix spectrale nous dit : « Des choses affreuses se sont passées, et se passent tous les jours, qu'il soit de ton devoir de réparer le mal et de rétablir le cours de choses. Le temps est hors de ses gonds, il te faut le remettre en ordre. » Mais *nous* (ces fameux « meilleurs » ?) baissons les bras, impuissants.<sup>7</sup> » Nous avons vu pourquoi Hamlet « baisse les bras ». Ce n'est pas parce qu'il est meilleur. Justement parce qu'il est meilleur, il maudit son impuissance à agir. Jacques pouvait bien se rassurer en pérorant que : « le monde est un théâtre ». Hamlet, lui, ne s'abaisse pas à de telles justifications. Observons attentivement ce qui lui arrive au cours de la tragédie et nous verrons qu'essayer de montrer que Shakespeare révère la philosophie d'Hamlet, comme le fait Brandes, est un échec.

Dans le deuxième acte, au moment même où les acteurs quittent la scène, Hamlet prononce son long monologue :

« O misérable rustre, maroufle que je suis !  
 N'est-ce pas monstrueux que ce comédien, ici,  
 Dans une pure fiction, dans le rêve d'une passion,  
 Puisse si bien soumettre son âme à sa propre conception,  
 Que tout son visage pâlit sous cette influence,  
 Qu'il a les larmes aux yeux, l'effarement dans les traits,  
 La voix brisée et toute sa personne en harmonie  
 De formes avec son idée ? Et tout cela pour rien !  
 Pour Hécube !  
 Que lui est Hécube et qu'est-il à Hécube,  
 Pour qu'il pleure ainsi sur elle ?<sup>8</sup> »

Voilà le fond de l'affaire. Non seulement Shakespeare, mais Hamlet lui-même sent d'où vient son malheur. Hécube lui est étrangère. Il n'a pas besoin d'elle, alors que par le seul souvenir, elle inspire au pauvre acteur une compassion si profonde qu'il verse sur elle des larmes<sup>9</sup>. Hamlet poursuit :

« Que ferait-il donc,  
 S'il avait les motifs et les inspirations de la douleur  
 Que j'ai ? Il noierait la scène dans les larmes,  
 Il déchirerait l'oreille du public par d'effrayantes apostrophes,  
 Il rendrait fous les coupables, il épouvanterait les innocents,  
 Il confondrait les innocents, il paralyserait  
 Les yeux et les oreilles du spectateur stupéfait !<sup>10</sup> »

5 *Hamlet*, I,V, *op.cit.*, T.1, p.233

6 *Id.*, II, 2, p.260

7 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.39. Brandes adapte librement Shakespeare : *Hamlet*, I,V

8 *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.270. La traduction de François-Victor Hugo remplace « pâlit » (plus proche de l'original anglais, et de la traduction russe) par « enflamme ».

9 L'analogie est claire entre Hécube, une troyenne dont les larmes émouvaient même ses ennemis grecs, et Ophélie, étrangère au trône du Danemark, puisqu'elle est la fille de Polonius qui n'est que conseiller du Roi. Pourtant, Chestov suggère ici que l'Hécube d'Hamlet c'est son père défunt.

10 *Id.*

Бедный Гамлет! Как хорошо понимает он, в чем дело. Актер все выяснил ему, если он не знал прежде. Нужно уметь любить эту Гекубу, хоть она и чужая. Нужно уметь всем сердцем отозваться на ее несчастье. Тогда найдутся силы все сделать, чего потребуют обстоятельства. Иначе - все эти слезы, вся эта бледность, все волнения - к чему они? Они - неуместная ложь, какая-то двойная нелепость. А еще не так давно Гамлет не снизошел бы до того, чтобы учиться у маленького странствующего актера - ему, философу, ученому датскому принцу. А еще недавно он говорил матери:

... Для меня, что кажется - ничтожно.  
Нет, матушка...  
В моей душе ношу я то, что есть,  
Что выше всех печали украшений.

А если он носит в своей душе то, что есть, отчего же актер так смутил его? Отчего же он так страстно завидует этому бедняку, умевшему покорить всю душу свою мысли о Гекубе, если в его собственной душе есть то, что выше всех печали украшений? Если бы это так было - он и сам покорил бы все свои помыслы одному чувству - а больше ему и не нужно.

А я, презренный, малодушный раб,  
Я дела чужд, в мечтаниях бесплодных  
Боюсь за короля промолвить слово,  
Над чьим венцом и жизнью драгоценной  
Совершено проклятое злодейство.

Но если у Гамлета нет этой любви к невинно погибшему королю, - у него все-таки есть сознание, что другие люди любят, что другим людям близка обида, нанесенная даже чужому человеку.

Я трус? Кто назовет меня негодным?  
Кто череп раскроит? Кто прикоснется  
До моего лица? Кто скажет мне: ты лжешь?  
Кто оскорбит меня рукой иль словом?  
А я обиду перенес бы. Да!  
*Я голубь мужеством, во мне нет желчи*  
*И мне обида не горька.*

Чтоб обида была горька, нужна желчь? Нет, не это. Пусть Гамлет спросит у Маргариты Анжуйской. Она ему расскажет, что вдохновляло ее на мщение; пусть он справится у Констанции, матери Артура, - она объяснит ему, как люди любят своих близких, и он поймет, почему обида горька.

Они ему скажут:

*Не спи ночей и голодай по дням,*  
Припоминай живей бывшее счастье  
И с скорбью новой сравнивай его.  
Воображеньем прелесть умножай  
Своих малюток, сгубленных злодеем,  
А в нем - преувеличивай все злое.  
Украсть свою потерю - и виновник  
Потери той проклятью подпадет  
И сами прилетят твои проклятья.

Pauvre Hamlet ! Comme il comprend clairement le fond de l'affaire. L'acteur lui a tout découvert, pour autant qu'il ne le sache pas déjà : Il faut savoir aimer Hécube, même si elle est étrangère. Il faut savoir mettre son coeur au diapason de sa détresse. Alors viendra le courage d'accomplir tout ce qu'exigent les circonstances. Sinon, à quoi bon toutes ces larmes, cette pâleur et toute cette agitation ? Un mensonge inopportun, une sorte de double absurdité. Il y a peu de temps encore, Hamlet ne se serait pas abaissé à s'instruire auprès du petit acteur ambulancier, lui le philosophe, le prince savant du Danemark. Il y a peu de temps encore, il disait à sa mère :

« Je ne connais pas les semblants...  
...bonne mère,  
Mais j'ai en moi ce qui ne peut se feindre.  
Tout le reste n'est que le harnais et le vêtement de la douleur.<sup>11</sup> »

Or, s'il a en lui ce qui ne peut se feindre, pourquoi l'acteur l'a-t-il à ce point troublé ? Pourquoi est-il rongé d'envie en voyant ce pauvre homme capable de soumettre son âme entière à la pensée d'Hécube, lui qui a en lui cette chose supérieure à tous les vêtements de la douleur ? S'il en était ainsi, lui aussi soumettrait toutes ses pensées à son sentiment. Il ne souhaite d'ailleurs rien d'autre :

« Et moi pourtant,  
Niais pétri de boue, blême coquin,  
Jeannot rêveur, impuissant pour ma propre cause,  
Je ne trouve rien à dire, non, rien en faveur d'un roi  
À qui l'on a pris son bien et sa vie si chère  
Dans un guet-apens damné !<sup>12</sup> »

Bien qu'Hamlet n'éprouve pas d'amour envers son père, victime d'un meurtre inique, il a tout de même conscience que les autres gens aiment et qu'ils prennent à coeur les offenses endurées même par un étranger :

« Suis-je donc un lâche ?  
Qui veut m'appeler manant ? Me fendre la caboche ?  
M'arracher la barbe et me la souffler à la face ?  
Me pincer par le nez ? Me jeter le démenti par la gorge  
En pleine poitrine ? Qui veut me faire cela ?  
Ah ! Pour sûr je garderai la chose ! *Il faut absolument  
Que j'aie le foie d'une tourterelle et que je n'aie pas assez de fiel  
pour rendre l'injure assez amère*<sup>13</sup> »

Du fiel pour rendre l'injure amère ? Non, ce n'est pas cela. Qu'il demande à Marguerite d'Anjou ! Elle lui racontera ce qui l'incitait à la vengeance. Ou bien qu'il s'informe auprès de Constance, la mère d'Arthur ! Elle lui expliquera comment les gens aiment leurs proches. Il comprendra alors pourquoi l'injure est amère. Elles lui diront :

« *Abstiens-toi de dormir la nuit, et jeûne le jour ;  
Compare ton bonheur mort à ton malheur vivant,  
Représente-toi tes enfants plus beaux encore qu'ils n'étaient.  
Et celui qui les a tués plus hideux n'est :  
Exalter une perte c'est en empirer l'auteur.  
N'oublie rien de tout cela, et tu apprendras à maudire*

11 *Id.*, I, 2, *op.cit.*, T.1, p.216

12 *Id.*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.270

13 *Id.*, pp.270-271

*Скорбями заострится речь твоя  
И станет пробивать одним ударом.*

Вот чего не хватает Гамлету. Покой душевный, ровная, тихая жизнь в Виттенберге разучили его любить и ненавидеть. Из этого вытекла его пессимистическая философия, его неверие, его бездеятельность. Кто живет не отвлеченными мыслями, кто не прячется в "ореховую скорлупу", чтоб там быть королем необъятного пространства, - тот Гамлетом не станет. Теперь принцу нужно вновь ожить, проснуться к действительности. "Скорбями заострится" приглаженная и прибитая философией душа, и тогда он вновь научится любить и ненавидеть, вернет к себе Офелию, накажет убийцу Клавдия, не потерпит, чтоб престол Дании был кроватью для гнусного разврата. Привычка к размышлению научила Гамлета видеть вне себя. Это спасает его: это одно напрягает его душевные способности, заставляет его идти в трагедию, которая, по его мнению, готовит ему лишь одни муки, но из которой он выйдет ожившим и очистившимся. Брандес говорит: "Жизнь для Гамлета наполовину действительность, наполовину - сон!" Это так. Но сон должен обратиться в страшный кошмар, тогда Гамлет проснется.

Брандес не анализирует двух главных монологов Гамлета - ни только что приведенного, ни последнего большого (в 4 сц. V действия) и отделяется от них одним общим замечанием:

"К вечным затруднениям присоединились (у Гамлета) и внутренние препятствия, победить которые он не в силах. Он делает себе, как мы видели (вскользь, нужно прибавить) страшные упреки. Но эти самообличения не выражают ни мнения Шекспира о Гамлете, ни его собственного суждения о себе. Они говорят лишь о проникшем в его существо нетерпении, о тоске по удовлетворении, о потребности видеть торжество справедливости; они не говорят о его *вине*".

О "*вине*" - Шекспир наверное не говорит. Да еще о *вине* Гамлета! Тот, кто умел написать "Гамлета", отлично, конечно, понимал, какое условное значение имеет это громкое слово "*вина*". Но не об этом идет здесь речь. Нужно выяснить смысл и значение гамлетовской трагедии, а не то - виноват ли он. Не о заслугах датского принца идет речь, ибо, говоря его собственными, вынесенными из нового опыта словами - "если обращаться по заслугам с человеком, то кто же из нас избежит пощечины". Обвинять Гамлета, то есть давать ему пощечины - праздное дело. Но тем важнее всмотреться в причину его мучительной неудовлетворенности и в смысл его переживаний. Брандес все валит на жизнь, которая будто бы так страшно устроена, словно нарочно приспособлена для того, чтобы пытаться "лучших" людей. Существуют какие-то "равнодушные" силы, без всякой нужды и цели издевающиеся над благородными и честными людьми. И Гамлет будто бы, по мнению Шекспира и его собственному, стал жертвой этих нелепых стихий. Это-то и есть ложь Брандеса и всего современного эклектизма, "дополняющего и изменяющего", на "художественный манер", закон "причины и следствия". Греки говорили, что всякий, взглянувший в лицо Медузе, обращался в камень. Брандес уверяет, что он тоже видел Медузу, но не окаменел, а только стал грустнее.

...  
*Tes malheurs rendront ta parole aiguë et tranchante comme la mienne.*<sup>14</sup> »

Voilà ce qui manque à Hamlet. La quiétude de l'esprit, une vie paisible et sans heurt à Wittenberg lui ont fait perdre l'habitude d'aimer et de haïr. C'est de là que vient sa philosophie pessimiste, sa méfiance et sa passivité. Quelqu'un qui ne vit pas de pensées abstraites, qui ne se cache pas dans une « coquille de noix » pour y être le roi d'un espace infini<sup>15</sup>, ne deviendra jamais un Hamlet. À présent, le prince doit revivre, s'éveiller à la réalité. Il faut que les « malheurs aiguissent » son âme polie et émoussée de philosophe. Alors, il réapprendra à aimer et à haïr, il rappellera à lui Ophélie et châtiara le fratricide Claudius. Alors, il ne supportera pas que le lit royal du Danemark soit la couche de la luxure et de l'inceste damné<sup>16</sup>. L'habitude de la méditation a appris à Hamlet à voir au-delà de lui-même. C'est ce qui le sauve, c'est la seule chose qui tende ses forces mentales, qui le force à entrer dans la tragédie, cette tragédie qui ne lui réserve, à son avis, que des supplices, mais dont il sortira ravivé et purifié. Brandes nous dit : « Pour Hamlet la vie est à moitié réelle et à moitié rêvée !<sup>17</sup> » En effet. Mais ce rêve doit se transformer en affreux cauchemar pour qu'Hamlet se réveille.

Brandes n'analyse pas les deux monologues principaux d'Hamlet, non seulement celui que nous venons de citer, mais aussi son dernier long monologue (Acte V, scène 4). Il s'en débarrasse par cette remarque :

« Aux difficultés extérieures, s'ajoutent (NdA. : pour Hamlet) des obstacles intérieurs insurmontables. Il se le reproche vivement, comme nous l'avons vu (NdA : mais à peine en passant, pourrait-on ajouter). Néanmoins, ces récriminations contre lui-même ne reflètent pas la manière dont Shakespeare voit Hamlet, ou le jugement qu'il porte sur ses actions. Ils expriment l'impatience de sa nature, son rêve de voir le mal réparé, son désir de voir le bien triompher. Ils n'impliquent nulle *culpabilité*.<sup>18</sup> »

Certes, Shakespeare ne parle pas de « culpabilité ». Encore moins de la culpabilité d'Hamlet ! L'homme capable d'écrire *Hamlet* comprenait parfaitement le sens qu'il est convenu de donner à ce mot tonitruant de « faute ». Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. Il s'agit d'élucider le sens de la tragédie d'Hamlet, pas de savoir s'il est coupable ou non. Il n'est pas question ici des mérites du prince danois, car pour reprendre les termes que lui ont inspiré sa nouvelle expérience : « Traitez chacun d'après son mérite, qui donc échappera aux écrivains ?<sup>19</sup> » Incriminer Hamlet, lui donner les écrivains, n'a aucun intérêt. Il est d'autant plus important, en revanche, de considérer attentivement la raison de sa douloureuse insatisfaction et le sens de ses souffrances. Brandes met tout sur le dos de la vie, qui serait soi-disant odieusement faite, conçue exprès pour torturer les « meilleurs » d'entre nous. Il existerait des puissances « indifférentes » qui, sans rime ni raison, se joueraient des hommes honnêtes et bien nés. Et Hamlet serait, de son propre point de vue et de celui de Shakespeare, une victime de leurs incompréhensibles lubies. Voilà le mensonge de Brandes et de tout l'éclectisme moderne, qui « complète et corrige », de « manière artistique » la loi de « causalité » ! Les Grecs disaient que tous ceux qui croiseraient le regard de Méduse seraient changés en pierre. Brandes affirme qu'il a lui aussi vu Méduse, mais qu'il ne s'est pas pétrifié, il est simplement devenu plus triste.

---

14 *Richard III*, IV, 4, *op.cit.*, T.3, p.403

15 *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.258

16 *Id.*, I, V, p.236

17 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.38. Le point d'exclamation n'apparaît pas dans la traduction anglaise.

18 *Id.*, p.43

19 *Hamlet*, II, 2, *op.cit.*, T.1, p.269



Но то, что он видел - не Медуза, а страшные образы, принадлежащие кисти кузнеца Вакулы, про которые бабы говорят: "Ишь яка кака намалевана". Та жизнь, о которой он рассказывает словами Гамлета и других трагических героев, известна ему лишь понаслышке. Иначе он понял бы, что не в оправдании и обвинении принца дело, и не повторял бы в разных тонах пессимистические рассуждения, вычитанные им из книг. Гамлета терзает его мрачность, Брандесу - приятно говорить меланхолично, как Жаку. Гамлет все время, пока длится его трагедия, чувствует, что нельзя примириться с Медузой, не покорив ее. Пока связь времен не будет восстановлена, *нельзя, не нужно* жить. И он знает, что связь порвалась не вне его, а в нем самом. Там должно что-то изменить, и страшный кошмар - эта обвитая змеями голова, владычествующая над человеком - исчезнет. Все это Гамлет и говорит в своих монологах - только Брандес его не хочет слушать.

Мы разобрали монолог второго действия. Смысл его - нужно уметь любить Гекубу, ценить жизнь даже и тому, кто умеет измерить океан глубокий, счесть пески и лучи планет. Гамлету сказал это простой актер. Обратимся теперь к знаменитому размышлению "быть или не быть". Этот монолог слишком известен, и потому мы не станем выписывать его. Гамлет спрашивает себя, что лучше - бороться и умереть, или сносить - и жить. Это один из тех вопросов, которые до трагедии его не занимали. Теперь только впервые направляет он в эту сторону свой печальный взор. И чтоб решить эту неизвестность - он обращается к смерти. Что будет после смерти - спокойный ли сон, как было до трагедии, или сон посетят виденья, как и теперь, после трагедии? Если бы он мог сказать, что после смерти ему будет лучше, он умер бы. Ибо ему теперь нехорошо. Это - разумно, но, любопытно, как мысль его инстинктивно ищет путей, где можно заблудиться. Ведь общее правило, даже философии, определять неизвестное посредством известного. Смерти он не знает; жизнь - ему известна. Так ведь, наоборот, в жизни нужно искать разгадку смерти, а не в смерти разгадку жизни. Естественно было бы, кажется, так сказать: жизнь такова-то, следовательно, смерть не может быть иною. Так люди и делали; они чувствовали добро, красоту, любовь здесь на земле, и это успокаивало их насчет смерти. Гамлет же глядит на череп и хочет под него подвести всю жизнь, и уже умеет видеть под лицом красавицы полый череп с пустыми отверстиями для глаз. Это - искусство, конечно. Но есть искусство другое: не обнажать живое лицо, а оживлять - все тою же силою воображения - черепа. Готспер не знает ни того, ни другого. Но бедный Гамлет знает искусство низшего сорта и не подозревает, что в этом - его несчастье. Актер оживил Гекубу, Гамлет умерщвляет живую красавицу.

Это искусство - его достояние, его проклятие. Источник его - все та же приниженная мышлением жизнь. Посмотрите в Гамлета: все его достоинства отрицательного характера. Он не жаден, не корыстолюбив, не зол, не коварен и т. д. Положительного - в нем нет. Нет у него ничего в жизни, чему бы он готов был бы отдать душу. Он ничего - даже маленького - создать не может. Одно только: он - мыслитель.

Pourtant ce qu'il a vu, ce n'est pas Méduse, mais les horribles images peintes par Vakoula le Forgeron au sujet desquelles les femmes disaient : « Regarde le caca qu'on a peint là<sup>20</sup> ». La vie qu'il raconte avec les mots d'Hamlet et d'autres héros tragiques, il ne la connaît que par ouïe dire. Sinon il comprendrait qu'il n'est question ici ni de justifier, ni d'accuser. Il ne répéterait pas sur tous les tons les maximes pessimistes qu'il a trouvées dans les livres. Hamlet est rongé par son amertume. Brandes, lui, aime à parler sur un ton mélancolique, comme Jacques. Hamlet, aussi longtemps que dure sa tragédie, sent qu'il ne doit pas s'accommoder de Méduse sans l'avoir d'abord vaincue. Tant que le lien des temps ne sera pas renoué, *on ne peut pas, il est inutile* de vivre. Et il sait que le fil du temps ne s'est pas brisé à l'extérieur, mais à l'intérieur de lui. Quelque chose doit changer. Alors, l'effroyable cauchemar, cette tête aux cheveux de serpent qui tient l'homme en son pouvoir, s'évanouira. Tout ceci, Hamlet le dit dans ses monologues, seulement Brandes ne veut pas l'écouter.

Nous avons analysé le monologue du deuxième acte. Il signifie que même celui qui peut compter les feux du ciel, les sables des déserts, mesurer d'un regard la profondeur des mers<sup>21</sup>, lui aussi doit savoir aimer Hécube et accorder du prix à la vie. C'est un simple acteur qui l'a dit à Hamlet. Tournons-nous à présent vers la célèbre méditation « être ou ne pas être ». Ce monologue est trop connu pour qu'on le cite. Hamlet se demande s'il vaut mieux prendre les armes et mourir ou bien se résigner et vivre. C'est une question qui ne le préoccupait pas avant la tragédie. Ce n'est qu'à présent qu'il tourne son regard affligé dans cette direction. Pour résoudre cette énigme, il interroge la mort. Qu'y a-t-il après la mort ? Le songe paisible dans lequel il vivait avant la tragédie ou bien ce songe sera-t-il hanté par les fantômes comme aujourd'hui après la tragédie ? S'il pouvait affirmer que la mort lui apportera quelque bien, il mourrait. Car il est au plus mal. Cela est compréhensible, mais il est curieux de voir comment sa pensée cherche instinctivement les voies de l'égaré. En effet, la règle veut, même en philosophie, qu'on définisse l'inconnu au moyen du connu. Il ignore ce qu'est la mort, tandis qu'il connaît la vie. C'est donc, au contraire, dans la vie qu'il faut chercher le sens de l'énigme de la mort, et non dans la mort l'énigme de la vie. Il serait naturel, semble-t-il, de dire que si la vie est ainsi, alors, par conséquent, la mort ne peut être différente. C'est ainsi qu'ont procédé les hommes. Ils ont perçu le bien, la beauté et l'amour ici-bas, et cela les a rassurés quant à la mort. Tandis qu'Hamlet, contemplant une tête de mort, veut en déduire toute la vie. Il est même capable de voir sous les traits d'une belle jeune femme un crâne avec deux orbites béantes. Cela tient, évidemment, du prodige. Mais il existe un autre genre de prodige : l'art non pas de dépouiller un visage vivant, mais de donner vie, toujours par le pouvoir de l'imagination, à un crâne mort. Hotspur ne sait faire ni l'un ni l'autre. Mais le malheureux Hamlet connaît cet art de peu de valeur et ne se doute pas que c'est la source de son malheur. L'acteur donne vie à Hécube, Hamlet met à mort une belle femme.

Cet art est pour lui à la fois une distinction et une malédiction. Il prend sa source dans cette vie avilie par la pensée. Considérez attentivement Hamlet, toutes ses qualités sont négatives : il n'est pas avare, il n'est pas cupide, il n'est pas méchant, il n'est pas perfide etc. Il ne possède pas de qualités positives. Il n'y a pas une seule chose dans la vie à laquelle il serait prêt à se consacrer corps et âme. Il est incapable de créer quoi que ce soit. C'est seulement un penseur.

---

20 Gogol, *Veillées au hameau de Dikanka*, « La veille de Noël ».

21 Citation textuelle de Gavril Derjavine, « Hymne à Dieu », traduction F.-G. Eichhoff, Bourdier, Paris, 1857.

Но мы знаем, с его слов, что теперь нужно стереть со страниц воспоминанья все пошлые рассказы, изречения книг, наблюдения и т. д. Это теперь - ни к чему. Но чем же тогда жить ему? Оттого-то он в размышлениях своих обращается за разрешением вопроса к смерти. Брут, Отелло этого не сделали бы. Брут, когда думает о смерти - исходит из жизни: у него была жизнь, которую он ценит, ибо знает ее. Гамлет же так же мало изведал жизнь, как и смерть. Поэтому-то ему, человеку столь тонкого ума, приходит в голову чудовищная мысль определять смысл жизни по смерти.

Mais nous savons, d'après ses propres mots, que le temps est venu pour lui d'effacer tous les souvenirs vulgaires et frivoles, tous les dictons des livres qu'y a copiés l'observation etc. À présent, cela ne sert plus à rien. Mais qu'est-ce qu'il le fera vivre ? C'est pour résoudre cette question qu'il interroge la mort. Brutus ou Othello n'en feraient rien. Brutus part de la vie lorsqu'il pense à la mort. Il accordait du prix à sa vie car il la connaissait. Hamlet, lui, connaît aussi peu la vie que la mort. C'est pour cela que lui est venue à l'esprit - à lui, cet homme d'une rare finesse - cette idée monstrueuse de mesurer la vie à l'aune de la mort.

## IX

Последуем далее за Гамлетом. Актеры ставят перед королем пьесу "Убийство Гонзаго". Во время представления, как и всегда, Гамлет ведет себя крайне беспокойно. Говорит колкости королю, Полонию, смущает циническими замечаниями Офелию. Все это не нужно, конечно; - но Гамлет без этого жить не может. Таким способом он дает исход накопившейся в груди горечи. Глядеть прямо в глаза действительности, не отвлекая себя сатирическими выходками и лирическими излияниями - он не в силах. Он глумится над Полонием, потом над Розенкранцем и Гильденстерном, потом даже над Озриком. Гениального человека это, конечно, недостойно. Как ни блестящи и остроумны его замечания - их лучше было не делать. Но Гамлет не ради других, не с какой-нибудь определенной целью говорит. Если бы он молчал, он не вынес бы своей душевной пытки. Но вот представление доходит до того момента, когда Люциан вливает на сцене королю в ухо яд. Клавдию становится дурно. Гамлет безумно торжествует. "О любезный Горацио - я тысячи прозакладую за слова духа. Заметил ты?" - восклицает он. Была слабая надежда, что явившийся дух был исчадием ада - и она исчезла. Осталось несомненное решение: нужно убить дядю.

Вот час духов! Гробы стоят отверсты,  
И самый ад на мир заразой дышит.  
Теперь отведасть бы горячей крови,  
Теперь удар бы нанести, чтоб дрогнул  
Веселый день.

С этими твердыми, решительными словами принц идет к матери. По дороге в отдаленной, уединенной комнате он наталкивается на короля. Один удар - и все готово. Но этого удара он не наносит.

Услужливый ум подсказывает оправдание. Король молится - если теперь убить его, он попадет прямо на небо. Еще так недавно Гамлет не знал, что ждет нас после смерти. Теперь ему очевидно, что если перед смертью помолиться, то попадешь в рай. Обыкновенно Гамлет лучше оправдывается. Но теперь - пришлось торопиться. Брандес на досуге придумывает лучшее соображение: "Он (Гамлет) чувствует, хотя прямо этого и не высказывает, как мало выиграется, если уничтожено будет одно вредное животное (т. е. король)". Гамлет, конечно, сказал бы это, если бы успел догадаться.

Но вот Гамлет у матери. Здесь он в своей сфере. Это страшная сцена. После того, как умирает Полоний, принц совсем теряет самообладание. Слушая его, страшно становится за человека. Вот несколько строчек из его обращения к матери. Где ж твой румянец, стыд? *Когда ты можешь, Лукавый ад, гореть в костях матроны,* Так пусть, как воск, растопится стыдливость Горячей юности в твоём огне.

## IX

Continuons à suivre Hamlet. Devant le roi, les acteurs jouent *La Souricière*. Au cours de la représentation, comme toujours d'ailleurs, Hamlet est dans un état d'extrême agitation. Il assaille le roi et Polonius de paroles mordantes, il offusque Ophélie par des remarques cyniques. Tout cela n'est pas nécessaire bien sûr, mais Hamlet en a besoin pour vivre. C'est par ce moyen qu'il peut se libérer de l'amertume dont déborde son cœur. Il n'a pas la force de regarder la réalité en face, sans se lancer dans des incartades satiriques ou des épanchements lyriques. Il raille Polonius, puis Rosenkrantz, Guildenstern et même Osric. Bien évidemment, cette conduite n'est pas digne d'un homme de génie. Aussi brillantes et spirituelles que soient ses remarques, il vaudrait mieux ne pas les faire. Mais Hamlet ne parle pas pour les autres ou dans un but précis. S'il se taisait, il ne pourrait pas supporter les souffrances de son âme suppliciée. Puis vient le moment où, dans la représentation, Lucianus verse du poison dans l'oreille du roi. Claudius se trouve mal. Hamlet exulte. « O mon bon Horatio, s'exclame-t-il, je tiendrais mille livres sur la parole du fantôme. As-tu remarqué ?<sup>1</sup> ». Il restait à Hamlet l'espoir infime que le spectre fût un suppôt de l'enfer, mais cet espoir s'est envolé. Il n'y a plus à hésiter sur la décision à prendre, il lui faut tuer son oncle.

« Voici l'heure propice aux sorcelleries nocturnes,  
Où les tombes bâillent et où l'enfer lui-même souffle  
La contagion sur le monde. Maintenant je pourrais boire du sang tout chaud,  
Et faire une de ces actions amères que le jour  
Tremblerait de regarder.<sup>2</sup> »

Le prince part voir sa mère sur ses paroles vigoureuses et inflexibles. En parcourant le chemin qui le sépare de la pièce isolée où l'attend sa mère, Hamlet tombe sur le roi. Il n'a qu'un coup à lui asséner pour que tout soit réglé. Pourtant il ne lui assène pas ce coup.

Son esprit au garde à vous lui souffle des justifications. Le roi est en train de prier, s'il le tuait maintenant, il irait droit au ciel<sup>3</sup>. Encore récemment, Hamlet ne savait pas ce qui nous attend après la mort. À présent, il lui semble évident qu'en priant avant de mourir, on va tout droit au paradis. Hamlet se justifie mieux que cela habituellement. Mais le temps presse maintenant. Brandes invente à loisir de bien meilleures fantaisies : « Il sent, même s'il ne le dit pas expressément, qu'il y a fort peu à gagner en se débarrassant d'un seul animal nuisible (NdA : c'est-à-dire le roi)<sup>4</sup> » C'est ce qu'Hamlet aurait dit, bien sûr, s'il avait eu le temps de le deviner.

Nous retrouvons ensuite Hamlet auprès de sa mère. Le voilà dans son élément. La scène est épouvantable. Après la mort de Polonius, Hamlet perd toute retenue. En l'écoutant, on craint pour l'humanité. Voici quelques unes des répliques qu'il adresse à sa mère : O honte ! Où est ta rougeur ? Enfer rebelle, - Si tu peux te mutiner ainsi dans les os d'une matrone, - la vertu ne sera plus pour la jeunesse brûlante qu'une cire – toujours fusible à sa flamme.<sup>5</sup>

1 *Hamlet*, III, 2, *op.cit.*, T.1, p.292

2 *Id.*, p.297. Dans la version russe, on trouve « le jour heureux » qui n'apparaît pas dans le texte anglais.

3 *Id.*, III, 3, p.300

4 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.38.

5 *Hamlet*, III, 4, *op.cit.*, T.1, pp.304-305

Это он так говорит матери. И чем дальше, тем ужаснее становится бедный принц, пока не начинает понимать, что не в проступке матери, а в его слабости вся беда. Тут входит тень и раздавленный, уничтоженный Гамлет восклицает:

Ты не с укором ли явился к сыну  
За то, что он не внял минуте страсти  
И грозного веленья не свершил?

В этих словах объяснение его поведения. Пред духом отца Гамлет не может лгать, что король молился и потому остался невредимым. Принц просто не "внял минуте страсти", т. е. страсть не была достаточно властна над ним. Тень отвечает ему:

Не позабудь! Мое явленье  
Угасший замысел должно воспламенить.

Замысел угасает - тень знает это и явилась напомнить Гамлету о мщении. Гамлет дает несколько советов матери и уходит, унося с собой тело Полония и сознание своего позора.

Но встревоженный король решается отправить беспокойного племянника в Англию. И Гамлет соглашается ехать со своими товарищами, которым доверяет, как двум ехиднам, отложивши свое дело в бесконечный ящик. Перед отъездом он успевает еще высказаться.

Между прочим, последний монолог Гамлета - добавочный. В первом издании "Гамлета" (1603 г.) его нет. Впервые явился он во втором издании - точно для объяснения. И действительно, в нем принц резюмирует все первые четыре акта трагедии.

Как все винит меня! Малейший случай  
Мне говорит: проснись, ленивый мститель.  
*Что человек, когда свое он благо  
В еде и сне лишь видит? Зверь - и только*[\[22\]](#).  
Кто создал нас с такою силой мысли,  
Что в прошлое и в будущность глядим,  
Тот верно в нас богоподобный разум  
Вселил не с тем, чтоб он без всякой пользы  
Истлел в душе. Слепое ль то забвенье  
Или желание узнать конец  
Со всей подробностью. О, в этой мысли,  
Как разложить ее, на часть ума  
Три части трусости. Не понимаю,  
Зачем живу, чтоб только говорить:  
"Свершай, свершай", когда во мне для дела  
И сила есть, и средства, и желанье!

C'est ainsi qu'il parle à sa mère. Et le pauvre prince devient de plus en plus odieux, jusqu'à ce qu'il commence à comprendre que ce n'est pas la faute de sa mère, mais que sa propre faiblesse est ici en cause. C'est à ce moment-là qu'apparaît le spectre. Écrasé, anéanti, le prince s'écrie :

« Ne venez-vous pas gronder votre fils tardif  
De différer, en laissant périmer le temps et la passion,  
L'importante exécution de vos ordres redoutés ?<sup>6</sup> »

L'explication de la conduite d'Hamlet se trouve dans ces paroles. Devant le spectre, Hamlet ne peut pas mentir en disant que le roi priait, et que, pour cette raison, il est resté inoffensif. Le prince a simplement laissé « périmer la passion », c'est-à-dire que la passion n'avait pas assez d'empire sur lui. Le spectre lui répond :

« N'oublie pas. Cette visitation  
N'a pour but que d'aiguiser ta volonté presque émoussée.<sup>7</sup> »

La volonté s'émousse, le spectre le sait et apparaît pour rappeler à Hamlet qu'il doit le venger. Hamlet donne quelques conseils à sa mère et quitte la pièce, traînant derrière lui le corps de Polonius et la conscience de sa propre infamie.

Cependant, le roi, alarmé, décide d'envoyer son turbulent neveu en Angleterre. Et Hamlet accepte de partir, avec deux compagnons auxquels il se fie autant qu'à deux vipères, renvoyant ainsi sa mission aux calendes grecques. Il aura encore le temps de s'exprimer avant son départ.

Le dernier monologue d'Hamlet, soit dit en passant, est un ajout. Il ne se trouve pas dans la première édition d'Hamlet (1603). Il n'apparaît dans la seconde édition qu'à titre explicatif. En effet, le prince y résume les quatre premiers actes de la tragédie.

« Comme toutes les circonstances récriment contre moi !  
Comme elles éperonnent ma vengeance rétive ! *Qu'est-ce que l'homme,*  
*Si le bien suprême, l'aubaine de sa vie*  
*Est uniquement de dormir et de manger ?... Une bête, rien de plus.*  
Certes celui qui nous a faits avec cette vaste intelligence,  
Avec ce regard dans le passé et dans l'avenir, ne nous a pas donné  
Cette capacité, cette raison divine  
Pour qu'elles moisissent en nous inactives. Eh bien, est-ce l'effet  
D'un oubli bestial ou d'un scrupule poltron  
Qui me fait réfléchir trop précisément aux conséquences,  
Réflexion qui, mise en quatre, contient un quart de sagesse  
Et trois quarts de lâcheté ?... je ne sais pas  
Pourquoi j'en suis encore à me dire : « Ceci est à faire »  
Puisque j'ai motif, volonté, force et moyen  
De le faire.<sup>8</sup> »

6 *Id.*, p.306. La citation russe de ce passage dit qu'Hamlet n'a pas « obéi au moment de la passion », insistant sur son manquement au devoir autant que sur son *apathie*. Le texte anglais insiste davantage sur le temps perdu : Hamlet est « tardif » (*tardy*), il a laissé expirer (*lapse*) le moment opportun pour se venger et la passion qui aurait dû soutenir son geste. Nous maintenons la traduction de F.-V. Hugo car elle ne gêne pas la compréhension de la suite du raisonnement de Chestov.

7 *Id.*, p.306. À la métaphore de la lame émoussée, pour évoquer le dessein inaccompli d'Hamlet (plus proche de l'original anglais), le texte russe substitue celle de la flamme éteinte.

8 *Id.*, p.319, IV, 4. La traduction russe de « Comme elles éperonnent ma vengeance rétive ! », joue sur la



Как ясно и определенно здесь все. Брандес говорит: "В Гамлете общий смысл не виден сразу. Ясность не была идеалом, который ставил себе Шекспир, когда писал эту трагедию, как было когда-то, когда он писал Ричарда III. Здесь вдоволь загадок и противоречий, но привлекательность пьесы не в малой степени зависит именно от ее неясности"[23]. Затем следует длинное рассуждение о том, что бывают ясные книги, которые нам не по душе, и неясные, которые нам нравятся. Все это придумано критиком ad hoc. Неясные книги никому не нравятся, а неясные психологические картины - тем более. И "Гамлет" менее всего заслуживает такой двусмысленной похвалы. Не только Шекспир, но даже и принц отлично понимает, что с ним происходит и так ясно и подробно передает нам, что необходимо принять именно его объяснения, как это не огорчительно для Брандеса. "Что человек, когда свое он благо в еде и сне лишь видит", - говорит о себе совсем не загадочно принц. Брандес полагает, что размышление, звание мыслителя так много дает Гамлету, что этим все искупается. Но Гамлет знает теперь цену этим "размышлениям" и не ставит их в свой актив. А когда это у него отнято, чем он и сам так гордился, когда, подобно Жаку и Брандесу, не видевшим трагедии, думал, что "гениальность" все дает, когда это у него отнято - он с ужасом видит, что жизнь его сведена к "еде и сну". Не к одному сну, что еще представляется критику более или менее поэтическим, а к еде и сну. Гамлет чувствует, что высшие побуждения для него не существуют, что они ни к чему не могут подвинуть его. "Богopodobный разум вселен в нас не с тем, чтобы он без пользы истлел в душе". Не с тем, бедный Гамлет, правда твоя, и не истлеет он без пользы. Уже и теперь он оказал тебе услугу: ты отбросил всю ложь, привнесенную философией, ты понял себя и не радуешься, как Брандес, своему душевному величию, ты научился страдать. Это путь к тому, чтобы научиться жить. Ты не убьешь короля - его твоей рукой убьет судьба. Но твои муки не пропадут даром. Лучше было тебе вынести все испытания, рыдать, глядя на тень отца своего, безумствовать наедине с собой и перед матерью, чувствовать себя ничтожным, раздавленным червяком, - чем жить в Виттенберге в сознании своего великого душевного и нравственного превосходства. Не слепая судьба загнала тебя в трагедию, а разумная необходимость. Нужно выстрадать свое совершенство, свое развитие. До 30 лет все у тебя было: богатство, покой, учителя. И ты не научился жить. Счастье, беспечность - только усыпили тебя. Теперь тебе нужно проснуться. Удар разбудит тебя. Не принимай уверений, что ты напрасно коришь себя. Твои мучения - твой духовный рост.

Велик

Тот истинно, кто без великой цели  
Не восстает, но бьется за песчинку,  
Когда задета честь. Каков же я,  
Когда меня *ни матери бесчестье,*  
*Ни смерть отца,* ни доводы рассудка,  
Ни кровь родства не могут *пробудить?*  
Гляжу с *стыдом*, как двадцать тысяч войска  
Идут на смерть и за виденье славы  
В гробах, как в лагере уснут...

Правда - твоя жизнь была позорной, трусливой жизнью ищущего покоя человека. "Вины" твоей нет в том, - но это не причина, чтобы навек оставаться прежним. Да и чего, в сущности, стоит оранжерейное счастье твоей прежней жизни? Тебя позвали на муки и смерть, чтоб сделать тебя достойным твоего "богopodobного разума".

---

métaphore du réveil, que Chestov utilise très souvent au sujet d'Hamlet, littéralement : « Elles me disent : Debout, vengeur indolent ! ». Nous maintenons la traduction d'Hugo, plus proche de l'original anglais, dans la mesure où la métaphore du sommeil reparaît dans la suite du monologue.

Comme tout est clair et précis ici ! Selon Brandes, « il n'y a pas de « sens général » à la surface d'*Hamlet*. Shakespeare ne poursuivait pas un idéal de clarté en écrivant sa tragédie, comme cela avait été le cas pour *Richard III*. Il y a ici toutes sortes d'énigmes et de contradictions. Mais le charme de la pièce n'est pas étranger à cette obscurité.<sup>9</sup> » S'ensuit une longue digression sur le fait qu'il y a des livres limpides qui ne sont pas à notre goût et des livres obscurs qui nous plaisent. Tout ceci a été ajouté *ad hoc* par le critique. Les livres obscurs ne plaisent à personne, surtout si les descriptions psychologiques y sont obscures. Et *Hamlet* ne mérite rien moins qu'un éloge aussi ambigu. Non seulement Shakespeare, mais le prince lui-même comprend parfaitement ce qui lui arrive. Il nous dit clairement et de façon détaillée qu'il faut se fier à ses explications, aussi fâcheux que cela soit pour Brandes. « Qu'est-ce que l'homme, si son bien suprême est uniquement de dormir et de manger ? ». Le prince parle ici de lui-même et pas du tout par énigmes. Brandes soutient que la méditation, le titre de penseur, prodigue tant de biens à Hamlet que cela rachète tout. Mais Hamlet connaît à présent le prix de ces « méditations », qu'il ne crédite pas à son actif. Une fois dépouillé de ce dont il était le plus fier avant de connaître la tragédie, quand il pensait encore comme Jacques et Brandes que le « génie » prodigue tous les biens, il découvre alors avec effroi que sa vie se réduit à manger et dormir. Pas seulement dormir, ce que Brandes se représente de manière assez poétique, mais manger et dormir. Hamlet sent qu'il n'a pas de motivations plus élevées et qu'elles ne peuvent l'entraîner à agir. « Celui qui nous a faits ne nous a pas donné cette raison divine pour qu'elle moisisse en nous inactive ». Ni pour que ta vérité, pauvre Hamlet, ne moisisse en toi inactive. Dès maintenant, elle te rend service. Tu as rejeté tous les mensonges de la philosophie, tu as compris qui tu étais et tu ne te gargarises pas, comme Brandes, de ta grandeur d'âme, tu as appris à souffrir. C'est le chemin à emprunter pour apprendre à vivre. Tu ne tueras pas le roi, c'est le destin qui le tuera par ta main. Mais tu n'as pas souffert en vain. Il valait mieux que tu endures toutes ces épreuves, que tu gémisses en voyant le spectre de ton père, que tu perdes la raison, seul ou devant ta mère, que tu te sentes anéanti, rongé par la pourriture, plutôt que de vivre à Wittenberg plein de ta supériorité morale et intellectuelle. Ce n'est pas le destin aveugle qui t'a jeté dans la tragédie, mais une nécessité raisonnable. La perfection et le développement ne s'obtiennent qu'au prix de grandes souffrances. Avant d'avoir 30 ans, tu avais déjà tout, la richesse, la paix et des maîtres à penser. Mais tu n'avais pas appris à vivre. Le bonheur et l'insouciance t'avaient assoupi. À présent, il faut te réveiller. C'est un ébranlement qui t'éveillera. Ne crois pas que tu te réprimandes en vain. Tes souffrances élèvent ton âme.

« Pour être vraiment grand,  
 Il faut ne pas s'émouvoir sans de grands motifs,  
 Mais il faut aussi trouver grandement une querelle dans un brin de paille,  
 Quand l'honneur est en jeu. Que suis-je donc moi  
 Qui ai l'assassinat d'un père, le déshonneur d'une mère  
 Pour exciter ma raison et mon sang,  
 Et qui laisse tout *dormir* ? Tandis qu'à ma *honte* je vois  
 Vingt mille hommes marcher à une mort imminente,  
 Et pour une fantaisie, pour une gloriole,  
 Aller au sépulcre comme au lit...<sup>10</sup>»

C'est vrai, tu as mené la vie honteuse, lâche, d'un homme qui ne recherchait que la quiétude. Ce n'est pas ta « faute », mais ce n'est pas une raison pour demeurer le même. Au fond, que vaut le bonheur de pacotille de cette vie douillette en couveuse ? On t'a envoyé affronter les souffrances et la mort pour te rendre digne de ta « raison divine ».

9 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.38

10 *Hamlet*, IV, 4, *op.cit.*, T.1, pp.319-320

Теперь пред нами - последнее действие. Гамлет является на кладбище в сопровождении своего бессловесного друга, Горацио, - и видит, что могильщик копает могилу и поет.

Жизнь и смерть опять, на глазах принца, столкнулись, и жизнь не испугалась смерти. Гамлет не понимает этого. Как на кладбище можно не покориться смерти, можно быть могильщиком и не утратить веселости?! "Неужели он не чувствует, чем занят! Копает могилу - и поет", - говорит он Горацио. - Привычка сделала его равнодушным, - как эхо вторит Гамлету его ученый друг. "Так обыкновенно бывает: чем меньше рука работает, тем нежнее у нее чувства", - говорит бедный принц. А могильщик - поет.

Но пришла колдунья-старость,  
Заморозила всю кровь:  
Прочь прогнала смех и радость,  
Как рукой сняла любовь.

Поет про старость и не приходит в отчаяние. Ему самому уже недалеко до смерти, а он - не боится ее. Черепа не леденят ему кровь. А Гамлет увидел кости, и вся "философия" встрепенулась в нем. Что жизнь, если рано или поздно все мы будем такими?! Может быть, этот череп принадлежал приказному! "Где теперь его кляузы, ябедничество, крючки и взятки?" Или прожектору: "Где теперь его крепости, векселя и проценты?" Он еще не договаривает. Может быть, этот череп принадлежал Аристотелю, Бруту, Фидию?! Где их ученость, мужество, искусство? Все великое и ничтожное имеет одну судьбу. И Фальстафа, и Готспера, и Ахилла, и Терсита ждет одна участь. Не делай же разницы между ними. Этого Гамлет не смеет теперь сказать. Уже он лишился возможности идти по убитому пути всеглаживающего познания.

Он не мог снести с дороги этого бесплотного препятствия: изменнического убийства своего отца. Оно загородило путь и не пускает к заключению. Но все же он, несмотря на мучительные усилия, еще не сбросил с себя цепей равнодушия - ибо равнодушие и безразличность - это самые ужасные цепи.

Мысль о смерти, иначе как в виде голого черепа ему не представляющейся, еще торжествует над ним. Он еще не чувствует, что не из нее надо исходить. Уже теперь он знает, что дядя умышлял на его жизнь, что каждую минуту он сам может погибнуть и преступление останется ненаказанным. В такую минуту нужно было бы стереть, наконец, все "пошлые рассказы", "изречения книг" и т. д. - но увы! Гамлет еще не готов. Шекспир, точно испытывая его, заставляет могильщика выбросить на землю череп человека, которого Гамлет знал когда-то, - Йорика. Это наглядное сопоставление живых черт когда-то любимого человека с обнаженным черепом его же совсем ошеломило Гамлета. "Бедный Йорик", - произносит он свои знаменитые слова. Череп развенчал всю жизнь. Все забыто, все исчезло. "Мне почти дурно", - говорит он. *Все пропало.*

Nous voilà arrivés au dernier acte. Hamlet se trouve au cimetière, accompagné de son taciturne ami Horatio. Il voit le fossoyeur creuser une tombe en chantant.

À nouveau, le prince voit sous ses yeux la mort et la vie s'affronter, et la vie n'a pas peur de la mort. Hamlet ne comprend pas. Comment peut-on ainsi, dans un cimetière, ne pas se soumettre à la mort ? Comment peut-on être fossoyeur et ne pas perdre toute joie ?! « Ce gaillard-là n'a donc pas le sentiment de ce qu'il fait ?, dit-il à Horatio. Il chante en creusant une fosse.<sup>11</sup> » Le docte Horatio lui répond en écho : « L'habitude lui a fait de cela un exercice aisé. » Le pauvre prince acquiesce : « C'est juste : la main qui travaille peu a le tact plus délicat. ». Et le fossoyeur continue sa chanson :

« Mais l'âge, venu à pas furtifs,  
M'a empoigné dans sa griffe,  
Et embarqué sous terre,  
En dépit de mes goûts.<sup>12</sup> »

Le fossoyeur chante la vieillesse sans sombrer dans le désespoir. Il avance à grands pas vers la mort, mais il ne la craint pas. Voir des crânes ne lui glace pas les sangs. Tandis qu'Hamlet en voyant des ossements y a laissé sa « philosophie ». Que peut valoir cette vie, si tôt ou tard nous finirons tous ainsi ?! Qui sait si ce crâne n'appartenait pas à un homme de loi ? « Où sont donc maintenant ses distinctions, ses subtilités, ses arguties, ses clauses et ses ruses ?<sup>13</sup> » Ou s'il appartenait à un acquéreur de terres ? Où sont « ses hypothèques, ses reconnaissances, ses amendes, ses doubles garanties, ses recouvrements<sup>14</sup> » Hamlet ne va pas jusqu'au bout. Peut-être ce crâne appartenait-il à Aristote, à Brutus, à Phidias ?! Où sont donc maintenant leur sagesse, leur bravoure et leur art ? La grandeur et la bassesse partagent le même destin. Le même sort attend Falstaff, Hotspur, Achille ou Thersite. Rien ne les distingue les uns des autres. Hamlet n'a pas encore l'audace de le dire, mais il a déjà perdu la possibilité d'emprunter la voie désaffectée de la « connaissance » qui nivelle tout.

Hamlet ne peut écarter de son chemin cet obstacle invisible : le meurtre perfide de son père. Celui-ci barre la route et l'empêche de parvenir à une résolution. Pourtant, malgré toutes ses souffrances, il ne s'est pas arraché aux chaînes de l'indifférence - l'indifférence et la tiédeur étant, de loin les plus horribles chaînes.

La pensée de la mort, même sous une autre apparence que celle d'un crâne, triomphe encore de lui. Il ne perçoit pas encore que ce n'est pas d'elle qu'il faut partir. Il sait déjà que son oncle complotte contre lui, qu'il peut mourir dans l'heure et que le meurtre de son père restera impuni. En cette minute terrible, il serait grand temps d'effacer les « souvenirs vulgaires », les « dictons des livres » etc. Hélas ! Hamlet n'est pas encore prêt. Shakespeare, comme pour éprouver son héros, force le fossoyeur à sortir de terre le crâne d'un homme qu'Hamlet avait connu jadis, Yorick. La confrontation directe entre les traits vivants de son ami et son crâne inerte abasourdissent complètement Hamlet. « Pauvre Yorick !...<sup>15</sup> », dit sa réplique célèbre. Ce crâne a fait perdre son prestige à la vie entière. Tout est oublié, tout a disparu. « Le cœur m'en lève<sup>16</sup> », ajoute-t-il. *Tout a disparu.*

---

11 *Id.*, V, 1, p.342

12 *Id.* La version russe de la chanson, rimée, est très différente de la traduction française et de l'original anglais : « Le grand âge est venu avec sa sorcellerie, il m'a glacé le sang, il a chassé au loin mes rires et ma joie, l'amour s'est envolé comme par enchantement »

13 *Id.*, p.343. Nous avons légèrement modifiée la traduction française qui s'achève par « ses finesses », terme qui a perdu sa connotation d'aptitude à la tromperie. Traduire « tricks » par « ruses » nous rapproche également de la version russe qui fait plus directement allusion à des « pots de vin » (vzjatki).

14 *Id.* p.344

15 *Id.* p.347

16 *Id.*

Ступай-ка теперь в будуар знатной дамы и скажи ей - пусть она хоть на палец наложит румян, все-таки лицо ее будет, наконец, таким же. Заставь ее посмеяться этому. Сделай милость, Горацио, скажи мне только это.

*Горацио.* - Что принц?

*Гамлет.* - Как ты думаешь, был Александр в земле таким же?

*Горацио.* - Точно таким (Горацио всегда "понимает" Гамлета: он неоценимый собеседник).

*Гамлет.* - Имел точно такой же запах? Фи! (бросает череп).

*Горацио.* -Такой же. (Все, как эхо).

*Гамлет.* - До такого же низкого употребления мы нисходим, Горацио! Почему не проследить воображением благородный прах Александра до пивной бочки, где им замажут ее втулку?

*Горацио.* - Рассматривать вещи так - значило бы рассматривать их слишком подробно. (А почему этого не следует делать, о ученый человек?)

*Гамлет.* - Нисколько. До этого можно дойти очень скромно и по пути вероятности. Например: Александр - умер, Александр - похоронен, Александр - сделался прахом; прах - земля; из земли делается замазка, и почему же бочке не быть замазанной именно прахом Александра Македонского?

Кто поселял в народах страх,  
Пред кем дышать едва лишь смели,  
Великий Цезарь - ныне прах  
И им замазывают щели. -

О успокойся, страждущая тень! Два раза являлась ты к Гамлету. Дважды понял он, что твои слова одни должны жить в его сердце, "без примеси других, ничтожных слов!" И вот, снова эти ничтожные слова овладевают им почти как Жаком или Брандесом. Не воспоминание о тебе освещает путь, объясняет жизнь и направляет мысль, а все те же книги, те же изречения и наблюдения поверхности вещей. Но успокойся, бедная тень! Трагедия еще не кончена. Гамлету еще - напомнят, страшно напомнят о тебе, нет, не о тебе - а о нем самом.

« Allez-maintenant trouver madame dans sa chambre, et dites-lui qu'elle a beau se mettre un pouce de fard, il faudra qu'elle en vienne à cette figure-là ! Faites-la bien rire avec ça... Je t'en prie, Horatio, dis-moi une chose.

HORATIO

Quoi, monseigneur ?

HAMLET

Crois-tu qu'Alexandre ait eu cette mine-là dans la terre ?

HORATIO

Oui, sans doute. (NdA : Horatio « comprend » toujours Hamlet, c'est un interlocuteur hors pair)

HAMLET

Et cette odeur-là ?... Pouah ! (NdA : Il jette le crâne)

HORATIO

Oui, sans doute, monseigneur. (NdA : Toujours en écho)

HAMLET

À quels vils usages nous pouvons être ravalés, Horatio ! Qui empêche l'imagination de suivre la noble poussière d'Alexandre jusqu'à la retrouver bouchant le trou d'un tonneau ?

HORATIO

Ce serait une recherche un peu forcée que celle-là. (NdA : Et pourquoi ne faut-il pas le faire, ô homme de science ?)

HAMLET

Non, ma foi, pas le moins du monde : nous pourrions, sans nous égarer, suivre ses restes avec grande chance de les mener jusque là. Par exemple, écoute : Alexandre est mort, Alexandre a été enterré, Alexandre est retourné en poussière ; la poussière, c'est de la terre : avec la terre, nous faisons de la glaise, et avec cette glaise, en laquelle Alexandre s'est enfin changé, qui empêche de fermer un baril de bière ?

L'impérial César, une fois mort et changé en boue,  
Pourrait boucher un trou et arrêter le vent du dehors.  
Oh ! Que cette argile, qui a tenu le monde en effroi,  
Serve à calfeutrer un mur et à repousser la rafale d'hiver !<sup>17</sup>»

Ô, apaise-toi, pauvre spectre ! Par deux fois tu es apparu à Hamlet. Par deux fois il a compris que tes paroles devaient remplir seules « les feuillets du livre de son cerveau, fermé à de vils sujets ». Et le voilà à nouveau sous l'emprise de ces vils sujets, tels Jacques ou Brandes ! Ce n'est pas le souvenir de tes paroles qui éclaire son chemin, qui lui explique la vie et oriente sa pensée, mais toujours ces livres, ces dictons, et ces observations superficielles des choses ! Mais apaise-toi, pauvre spectre ! La tragédie n'est pas encore terminée. Hamlet sera forcé de se souvenir, ô combien forcé de se souvenir de toi, pas de toi d'ailleurs, mais de lui-même.

---

17 *Id.*, pp.347-349

Он примет последний удар и, умирая, не о костях и черепах будет думать.

На сцену является похоронная процессия. То везут Офелию, одну из жертв гамлетовской философии. "Офелия!" - восклицает он в ужасе. Но вот он услышал проклятия Лаэрта, и Офелия забыта; принц бросается состязаться с братом умершей возлюбленной в риторике печали. Для Офелии одна мимолетная слеза, а для борьбы с Лаэртом - целая сцена. Для рассуждений о черепах - отдается все время, об убитом отце - забыто. Если б теперь Клавдий случайно умер, а Гамлет вступил на трон, все его переживания оказались бы напрасными. Он за короткое время своего путешествия настолько отдалился от своей задачи, что говорит Горацио:

Ну что, теперь довольно ли меня задели?

"Теперь" только "задели" его! Он, если бы все окончилось благополучно, если бы сама собой наступила счастливая развязка, вернулся бы вновь в свою "ореховую скорлупу" и считал бы себя королем необъятного пространства, для него вся жизнь снова обратилась бы в приятное мечтание, дурные сны были бы забыты и философия черепов вступила бы в новый фазис своего существования. Бедный принц! "Теперь довольно ли меня задели!" Нет, недовольно! Человеческая душа - самый упорный материал и судьбе страшными ударами приходится выковывать его, чтоб придать ему совершенную форму. Отец Гамлета изменнически убит, мать соvrращена дядей, на жизнь принца было покушение, он сам погубил Полония, Розенкранца и Гильденстерна, был причиной безвременной кончины Офелии - и Гамлет еще не видит, что не в черепах и не в тонкости его ума дело! Он еще занимается высмеиванием Озрика, тратит время на обличение ничтожного придворного шута! Так принимай же, гениальный человек, последний удар судьбы: ты поймешь тогда, когда увидишь труп матери, умирающего Лаэрта, почувствуешь яд в собственной крови, что такое жизнь, что такое правда, что такое добро и войдешь во "врата блаженства" иным человеком, чем ты был в этом мире, опустошенным тобою и через то ставшим ничтожным.

Король предлагает Гамлету состязаться с Лаэртом на рапирах. Принц предполагает умысел со стороны дяди, но не отказывается принять предложение. Между ним и Горацио происходит следующий диалог:

*Гамлет.* - Я выиграю заклад, однако ты не можешь себе представить, как мне тяжело на сердце. Да это - вздор.

*Горацио.* - Нет, принц.

*Гамлет.* - Это - глупость, а между тем, род грустного предчувствия. Женщину это могло бы испугать.

*Горацио.* - Если душе вашей что-нибудь не нравится, - повинуйтесь ей. Я предупрежу их приход, скажу - что вы не расположены.

Le dernier coup lui sera asséné et, au seuil de la mort, ce n'est pas à des ossements et à des crânes qu'il pensera.

Une procession mortuaire apparaît sur la scène. On enterre Ophélie, une des victimes de la philosophie d'Hamlet. « Ophélie ! », s'écrie-t-il plein d'effroi. Mais sitôt qu'il entend les malédictions de Laertes, il oublie Ophélie. Le prince se lance dans une joute oratoire avec le frère de sa défunte bien-aimée, où il expose son chagrin. Ophélie n'a droit qu'à une larme fugitive, tandis que la joute avec Laertes occupe tout une scène. Hamlet consacre tout son temps à des dissertations sur des crânes, tandis que son père assassiné sombre dans l'oubli. Si Claudius mourrait à l'instant même, et qu'Hamlet accède au trône, toutes ses épreuves auraient été vaines. Au cours de son bref périple en Angleterre, il s'est tellement éloigné de son but, qu'il dit à Horatio :

« Eh bien, ne suis-je pas assez touché à présent ?<sup>18</sup> »

« À présent » il est « touché » ! Si tout se finissait bien, si un dénouement heureux advenait spontanément, Hamlet retournerait dans sa « coquille de noix » pour y être le roi d'un espace infini. La vie se transformerait à nouveau en songe bienheureux, tous les cauchemars seraient oubliés et la philosophie des crânes entrerait dans une nouvelle phase de son existence. Pauvre prince ! « Ne suis-je pas assez touché à présent ! » Non, pas assez ! L'âme humaine est faite dans un matériau des plus revêches et le destin doit la tailler avec brutalité pour lui donner sa forme parfaite. Un meurtre perfide a emporté le père d'Hamlet, sa mère s'est laissée séduire par son oncle, on a attenté à sa vie, lui-même a tué Polonius, Rosenkrantz et Guildenstern, il est la cause de la mort prématurée d'Ophélie... et Hamlet ne voit pas que l'heure n'est plus aux crânes et aux joutes verbales ! Il en est encore à tourner en ridicule Osric, il perd son temps à fustiger un bouffon insignifiant ! Eh bien, voilà pour toi, homme de génie, le dernier coup que t'assènera le destin ! Tu comprendras alors, quand tu verras le cadavre de ta mère, de Laertes, quand tu sentiras en toi le poison, ce qu'est la vie, ce qu'est la vérité, ce qu'est le bien. Tu seras un autre homme en passant la « porte du ciel », ravagé et anéanti.

Le roi propose à Hamlet d'affronter Laertes au fleuret. Le prince devine les intentions de son oncle, mais ne refuse pas la proposition. Le dialogue suivant a lieu entre lui et Horatio :

HAMLET

... je gagnerai. Mais tu ne saurais croire quel mal j'éprouve ici, du côté du coeur. N'importe !

HORATIO

Pourtant, monseigneur...

HAMLET

C'est une niaiserie : une sorte d'appréhension qui suffirait peut-être à troubler une femme.

HORATIO

Si vous avez dans l'esprit quelque répugnance, obéissez-y. Je vais les prévenir de ne pas se rendre ici, en leur disant que vous êtes mal disposé.

---

18 *Id.* V, 2, p.355. Nous remplaçons la citation d'Hugo « Ne crois-tu pas que quelque chose m'est imposé maintenant ? » très éloignée du texte russe, par une proposition à mi-chemin entre la menace qui pèse directement sur Hamlet et la responsabilité qui lui incombe (*stand upon*) : il est « touché ». La traduction russe apporte une nuance supplémentaire, non seulement Hamlet est touché, concerné, mais aussi blessé.



*Гамлет.* - Нисколько. Я смеюсь над предчувствиями: *и воробей не погибнет без воли провидения.* Не после - так теперь, теперь - так не после; а не теперь - так когда-нибудь да придется же. *Быть готовым - вот все.* Никто не знает, что теряет он. Так что за важность потерять раньше? *Будь что будет!*

Гамлету тяжело; он догадывается о коварных намерениях дяди, который давно уже понял его образ действий. Он чувствует, что его заманивают в ловушку, и что дело его погибнет вместе с ним. Но он идет. "И воробей не погибнет без воли провидения". А

"что за мечты сойдут на смертный сон, когда стряхнем мы суету земную?"

Теперь принц не спрашивает себя об этом. Верить в провидение, т. е. чувствовать глубокую осмысленность нашей жизни - великое дело. Но у Гамлета этой веры нет. Его фраза "и воробей не погибнет и т. д." - красивая ложь, оправдывающая нежелание самому устраивать жизнь свою. Это "не теперь - так когда-нибудь", как "что за мечты сойдут на смертный сон" прикрывает лишь собою нравственную пассивность, дающую философию черепов. Гамлет вручает судьбу свою *случаю*, чтобы только избавиться от вмешательства в жизнь. Когда он говорил о Йорике и Александре Великом, слово провидение не было им упомянуто. Все, решительно все свелось у него к черепам и костям. А теперь - провидение.

Теперь остается заключительная сцена. Она коротка. Королева выпила отравленного вина. Лаэрт и Гамлет ранены отравленными рапирами. Гамлет убивает короля.

Вы бледны,  
Дрожа глядите вы на катастрофу,  
Немые зрители явлений смерти.  
О, если б время я имел - но смерть,  
Сержант проворный, вдруг берет под стражу -  
Я рассказал бы вам...

говорит Гамлет. Но нет - Гамлет нам ничего бы не рассказал. Он сам, дрожа, глядит на катастрофу, он сам может быть лишь немым зрителем явлений смерти. И Горацио, не допивший кубка по просьбе умирающего принца, ничего нам не сможет рассказать: он, кроме ужаса, мало вынес из того, чему он был свидетелем. Рассказать не затем, чтобы пугать и без того напуганное воображение картинами ненужных мук и безвременных смертей, а затем, чтобы объяснить, какой смысл все это имело - может лишь великий поэт. И никто - ни до Шекспира, ни после него - не умел так ясно видеть в человеческой душе, чтобы всю путаницу сложных явлений нашей психики, представляющуюся не только наблюдателям, но и действующим лицам случайным сплетением последствий случайных событий, понять как нечто единое, осмысленное, целесообразное. У Шекспира высшая задача, доступная только художнику: объяснить смысл жизни во всех ее проявлениях.

## HAMLET

Pas du tout. Nous bravons le présage : *il y a une providence spéciale pour la chute d'un moineau*. Si mon heure est venue, elle n'est pas à venir ; si elle n'est pas à venir, elle est venue : que ce soit à présent ou pour plus tard, *soyons prêts, voilà tout*. Puisque l'homme n'est pas maître de ce qu'il quitte, qu'importe qu'il le quitte de bonne heure ? *Laissons-faire*.<sup>19</sup> »

Hamlet va mal. Il devine les intentions perfide de son oncle qui a depuis longtemps compris sa manière d'agir. Il sent bien qu'on l'attire dans un piège, et que sa vengeance périra avec lui. Pourtant il va. *Il y a une providence spéciale pour la chute d'un moineau*. La question :

« Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort,  
Quand nous sommes dépêtrés des tribulations de cette vie ?<sup>20</sup> »

Hamlet ne se la pose plus. Croire dans la providence, c'est-à-dire ressentir l'existence d'un sens profond attaché à notre vie, est une grande chose. Mais Hamlet n'a pas cette foi-là. Sa phrase sur la chute du moineau n'est qu'un beau mensonge pour justifier sa répugnance à ordonner sa vie. Son « à présent ou pour plus tard », comme son « quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort », dissimulent seulement sa passivité morale, qui a engendré sa philosophie des crânes. Hamlet confie son destin au *hasard* uniquement pour ne plus avoir à prendre part à la vie. Lorsqu'il parlait de Yorick et d'Alexandre, il n'a pas mentionné la providence. Tout, absolument tout se ramenait pour lui à des crânes. Et le voilà qui parle de providence.

Il nous reste à aborder la scène finale. Elle est brève. La reine a bu le vin empoisonné. Hamlet et Laertes se sont blessés tour à tour avec le fleuret empoisonné. Hamlet tue le roi et dit :

« Vous qui pâissez et tremblez devant cette catastrophe,  
Muets auditeurs de ce drame,  
Si j'en avais le temps, si la mort, ce recors farouche,  
Ne m'arrêtait si strictement,  
Oh ! Je pourrais vous dire...<sup>21</sup> »

Mais non, il ne pourrait rien nous dire. Lui-même tremble devant cette catastrophe, lui-même n'est peut-être qu'un muet auditeur de ce drame. Horatio, qui n'a pas bu la coupe empoisonnée à la demande du prince, ne pourra rien nous dire non plus. Si ce n'est l'horreur, il n'a presque rien enduré de ce dont il était témoin. Raconter, non pour épouvanter l'imagination - qui même sans cela est déjà pleine de ces épouvantes - en décrivant d'inutiles souffrances et des morts prématurées, mais raconter pour expliquer le sens qu'elles avaient, cela, seul le grand poète en est capable. Et personne, ni avant ni après Shakespeare, n'a su voir aussi clairement dans l'âme humaine. Dans l'imbroglio des phénomènes complexes de notre psychisme, qui semblent, non seulement à un oeil extérieur mais aussi aux personnages eux-mêmes, n'être qu'un enchevêtrement de faits hasardeux successifs, lui seul a su saisir une unité, un sens et une visée. Shakespeare s'est attelé à la tâche suprême à laquelle seuls peuvent prétendre les artistes : expliquer le sens de la vie dans toutes ses manifestations.

---

19 *Id.*, p.362

20 *Id.*, III, 1, *op.cit.*, p.274

21 *Id.*, p.368

Не отбросить жизнь, как "цветение", как добавление к внешним явлениям, только ими и определяемое, а поставить жизнь впереди всего, в ней видеть начало. Эта задача, столь же естественная для художника, как для ученого стремление отыскать во внешнем мире закон причинности. Поэтому философия, как обзор и объяснение человеческой жизни, доступна лишь тому, в ком "артист и художник" не дополняет мыслителя, а господствует над ним. Поэт примиряет нас с жизнью, выясняя осмысленность всего того, что нам кажется случайным, бессмысленным, возмутительным, ненужным. У Шекспира Гамлет выносит трагедию не потому, что он запутался в сетях слепой судьбы, которая ведет его к "безумию, преступлению, страданиям и смерти". Гамлету, повторяем, его трагедия была необходима. Шекспир именно потому и велик, что умел видеть порядок и смысл там, где другие видели только хаос и нелепость. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем разбирать величайшую из всех существующих в мире трагедию - "Короля Лира". А теперь обратимся к Брандесу и его заключениям о "Гамлете".

"Но ты, о Гамлет, - говорит критик, - конечно, не менее нам дорог, тебя наше поколение не менее ценит. Мы любим тебя как брата. Твоя тоска - наша тоска. Твое негодование - наше негодование. Твой возвышенный дух мстит за нас тем, кто владеет землею и наполняет ее своим пустым шумом. Мы знаем твою глубокую муку при виде торжества лицемерия и увя! твою еще более глубокую муку, происходящую от сознания того, что в тебе перерезан нерв, обращающий мысли в победоносные дела. *И к нам доходили с того света голоса великих мертвецов.* И мы видели, как наша мать возлагала пурпуровую мантию власти на того, кто убил "похороненное величие Дании". И нам изменяли друзья наши. И против нас направлялись отравленные кинжалы. И мы знаем кладбищенское настроение, при котором душу наполняет отвращение ко всему земному и боль за все земное. Дыхание открытых гробниц и нас заставляло мечтать с черепами в руках"[\[24\]](#).

Не Брандес адвокатствует за Гамлета, а Жак, тот самый Жак, про которого критик так справедливо заметил, что "его меланхолия - только меланхолия комедии". И Брандеса печаль - это печаль комедии, между прочим, очень вошедшая в моду. Войдите на современную художественную выставку - и вы увидите там вдоволь раскрытых могил, черепов, трупов. И это не крик отчаяния. "Новые люди", как могильщики в "Гамлете", копают могилы и рисуют мертвецов с песнями и бутылками водки в руках, вполне убежденные, что достаточно вздохнуть и произнести "roog Jogick", чтоб исполнить все, к чему обязывает возвышенность души. И Шекспира критик причисляет к своим, приписывая ему все гамлетовские размышления!

Шекспир "думал и чувствовал", как Гамлет, говорил "устаами" Гамлета, "слился с Гамлетом" и т. д.

Как часто Шекспиру приходилось вместе с Гамлетом восклицать: "Ничтожность - женщина твое названье", как часто чувствовал он справедливость этих слов: "Не пускай ее на солнце; плодovitость благодатна - но, если такая благодать достанется в удел твоей дочери - берегись!"

Non pas rejeter la vie comme une « floraison », comme un ajout aux phénomènes extérieurs qui seuls le définissent, mais placer la vie avant toute chose, voir en elle un principe. Cette tâche est aussi naturelle à l'artiste qu'est naturel au savant l'ambition de découvrir dans le monde extérieur la loi de causalité. C'est pourquoi la philosophie, en tant qu'analyse et explication de la vie humaine, n'est accessible qu'à celui chez qui « l'artiste » ne complète pas le penseur, mais règne sur lui. Le poète nous réconcilie avec la vie en éclairant la signification de tout ce qui nous semble contingent, insensé, révoltant, inutile. Hamlet dans Shakespeare endure la tragédie non pas parce qu'il est pris dans les rets d'un destin aveugle, qui le conduit à « la démence, au crime, à la douleur et à la mort <sup>22</sup> ». La tragédie, répétons-le, était nécessaire à Hamlet. La grandeur de Shakespeare est justement d'avoir su voir un ordre et un sens là où les autres ne voyaient que chaos et absurdité. Nous reviendrons plus loin sur cette question quand nous analyserons la plus grande de toutes les tragédies, le *Roi Lear*. Mais tournons-nous d'abord vers Brandes et ses conclusions sur *Hamlet*.

« Mais tu ne nous es pas moins cher, Ô Hamlet !, nous dit le critique, et non moins apprécié et compris par les hommes d'aujourd'hui. Nous t'aimons comme un frère. Ta mélancolie est la nôtre, ton courroux est le nôtre, ton esprit et ta morgue nous vengent de ceux qui règnent sur la terre et l'emplissent de leur vacarme inepte. Nous savons la profondeur de ta souffrance, quand le mal et l'hypocrisie triomphent, et oh ! ta souffrance plus profonde encore, quand tu sens que s'est brisé en toi le nerf qui devrait conduire tes pensées à un acte victorieux. *À nous aussi, la voix de morts illustres a parlé d'outre-tombe*. Nous aussi, nous avons vu notre mère parer de la robe pourpre du pouvoir l'assassin de la « majesté ensevelie du Danemark<sup>23</sup> ». Nous aussi, nos amis de jeunesse nous ont trahi. Pour nous aussi, on a trempé des fleurets dans du poison. Et comme nous connaissons bien aussi cette humeur de cimetière quand l'âme assaillie n'éprouve plus que dégoût et chagrin pour toutes les choses terrestres. Nous aussi, l'haleine des caveaux ouverts nous a précipité dans la méditation, un crâne à la main.<sup>24</sup> »

Ce n'est pas Brandes qui plaide pour Hamlet, mais Jacques, ce Jacques à propos duquel le critique a si justement fait remarquer que « sa mélancolie est une mélancolie de comédie<sup>25</sup> ». Le chagrin de Brandes aussi est un chagrin de comédie, aujourd'hui très à la mode d'ailleurs. Entrez dans n'importe quelle exposition actuelle et vous verrez en abondance des caveaux ouverts, des crânes et des cadavres. Il ne s'agit pas là d'un cri de désespoir. Les « hommes nouveaux », comme les fossoyeurs d'*Hamlet*, creusent des tombes et peignent des morts en chantant et en buvant de la vodka, absolument convaincus qu'il suffit de pousser un soupir et de dire « poor Yorick » pour accomplir tout ce à quoi les oblige leur élévation d'âme. Et le critique considère Shakespeare comme l'un des siens, en lui attribuant les méditations d'Hamlet !

Shakespeare « pensait et sentait<sup>26</sup> » comme Hamlet, il parlait « par la voix » d'Hamlet, « s'identifiait <sup>27</sup> » à Hamlet etc. :

« Combien de fois » Shakespeare « doit s'être écrié comme Hamlet « Fragilité, ton nom est femme !<sup>28</sup> » et comme il avait des raisons de dire « Ne la laissez pas se promener au soleil ; la conception est une bénédiction du ciel ; mais, comme votre fille peut concevoir, ami, prenez garde.<sup>29</sup> » !

22 Taine, *op.cit.*, T.2, IV, p.259. Cf. note 33

23 *Hamlet*, I, 1, *op.cit.*, T.1, p.107

24 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.50

25 *Id.*, T.1, p.264

26 *Id.*, T.2, p.29

27 *Id.*

28 *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, p.113

29 *Id.*, II, 2, p.254

Да, так далеко зашел он в отвращении ко всему, что ему казалось ужасным, если такая жизнь станет продолжаться из рода в род и давать новые поколения несчастных людей: ступай в монастырь - зачем хочешь ты быть матерью грешников"[\[25\]](#).

Мы видели источник гамлетовского пессимизма и знаем, что пессимизм, т. е. слабость, вялость души приводит его к трагедии, а не жизненный трагизм - к пессимизму.

Брандес же, составляющий свою книгу из тех "изречений книг", тех "впечатлений", тех "рассказов", которые нужно стереть со страниц памяти, принужден толковать иначе. В противном случае для того, чтобы писать о жизни, ему пришлось бы прежде вынести на себе настоящую жизнь. А это - труднее, чем говорить о раскрытых могилах и прочих страстях, в конце концов, совсем нестрашных на бумаге.

Il en était arrivé à de telles extrémités que, trouvant tout « pesant, usé, plat et stérile<sup>30</sup> », il trouva monstrueux qu'une telle existence doive se perpétuer de génération en génération, que d'autres hordes de créatures malheureuses doivent encore voir le jour : « Va-t-en dans un couvent, va. A quoi bon être nourrice de pécheurs ?<sup>31</sup> »<sup>32</sup> »

Nous avons vu quelle était la source du pessimisme d'Hamlet. Nous savons aussi que c'est son pessimisme, c'est-à-dire sa faiblesse et son indolence, qui le mène à la tragédie, et non pas le tragique de la vie qui l'aurait conduit au pessimisme.

Mais Brandes, qui remplit son livre de ces « dictons », de ces « impressions » et « souvenirs » qu'il faut effacer des feuillets notre cerveau<sup>33</sup>, Brandes est forcé d'avoir une autre interprétation. Dans le cas contraire, s'il devait parler de la vie, il lui faudrait prendre sur lui le poids de la vraie vie. Mais cela est bien plus difficile que de parler de caveaux ouverts et de toutes sortes d'horreurs qui, au bout du compte, n'ont absolument rien d'effrayant sur le papier.

---

30 *Id.*, I, 2, p.218

31 *Id.*, II, 2, 141

32 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.29

33 *Id.*, p.237

## Х

Мы видели источник и причину трагедии Гамлета. Она не есть следствие случайных столкновений, она не есть наказание за вину. Как бы дорого ни обошелся Гамлет близким людям, сколько бы жертв из-за него не погибло - Шекспир не осудит его. Шекспир не осуждал Фальстафа и Ричарда III и ввел этим в заблуждение критиков, которым кажется, что беспечность и остроумие одного и гигантская сила другого "выкупали" в глазах великого поэта пошляка и злодея. Но к этому мы еще вернемся. Пока заметим лишь, что как ни близок Гамлет сердцу Шекспира, он отлично понимает, откуда его несчастье и зачем послана ему эта мучительная борьба: он знает, что в Гамлете родится новый человек. И образ этого нового человека, к идеалу которого таким трудным путем направляется Гамлет - уже был готов в душе Шекспира еще прежде, чем была написана трагедия датского принца. У Шекспира иначе не могло быть. Он не мог удовольствоваться вопросом в эту эпоху. Ему нужен был ответ. И обе пьесы - "Юлий Цезарь" и "Гамлет", написанные почти одновременно, находятся в таком взаимном отношении, как вопрос и ответ. Гамлет спрашивает - Брут отвечает. Этого Брандес не хочет знать. Ему приятно и легко понимать жизнь как насмешку над человеком, и он уверяет, что такое понимание свидетельствует о гениальности и философских, мыслительских способностях человека. Поэтому он заставляет Шекспира томно "стучаться в дверь тайны" и не получать никакого осмысленного ответа. Поэтому он не только не хочет, заодно с Гамлетом, учиться у странствующего актера или у солдат Фортинбраса, которые, как мы помним, вызвали на такие горькие размышления несчастного принца, но даже свысока глядит на Брута.

"Если Гамлет так долго медлит напасть на короля, если он так сдержан и так сомневается в исходе предприятия, все хочет обдумать и упрекает себя в том, что много размышляет, то это, по всей вероятности (!), имеет отчасти своей причиной то обстоятельство, что Шекспир от Брута прямо перешел к Гамлету. Его Гамлет видел, так сказать, *каково пришлось Бруту, а пример этого последнего не соблазняет ни к убийству отчима, ни к какому бы то ни было решительному делу*".

Так смотрит Брандес на отношения между Брутом и Гамлетом. В "Юлии Цезаре" Антоний над трупом Брута говорит:

Прекрасна была жизнь Брута; в нем стихии  
Так соединились, что природа может,  
Восстав, сказав пред целым миром: "Это -  
Был человек".

Такой пример не соблазняет ни к какому делу Брандеса - современного философа. Ему более по вкусу мечтать с черепом в руках. Но зачем навязывать свои вкусы Шекспиру? Отчего у философа нет смелости сказать, что Шекспир - отстал, что он не "познал" еще всего и что над трупом Гамлета, а не Брута, нужно было произнести ту похвалу, выше которой Шекспир не знал.

## X

Nous avons vu quelles étaient la source et la raison de la tragédie d'Hamlet. Elle n'est pas la conséquence de conflits contingents, ni le châtement d'une faute. Aussi cher que soit le prix à payer pour les proches d'Hamlet, aussi nombreux soient ceux qui périrent à cause de lui, Shakespeare ne le condamne pas. Shakespeare ne condamnait pas non plus Falstaff et Richard III, induisant ainsi en erreur les critiques qui pensaient que l'insouciance et l'esprit de l'un, et la force gigantesque de l'autre, « rachetaient » aux yeux du poète leur trivialité et leur scélératesse. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir. Nous nous contenterons de faire remarquer ici que Shakespeare, malgré tout son attachement à Hamlet, comprend parfaitement d'où vient le malheur de son héros, et pourquoi cette lutte douloureuse lui incombe. Il sait que d'Hamlet naîtra un autre homme. L'image de ce nouvel homme, de cet idéal vers lequel Hamlet chemine avec tant de peine, s'était déjà formée dans l'esprit de Shakespeare avant qu'il écrive la tragédie du prince danois. Il ne saurait en être autrement. À cette époque, Shakespeare ne pouvait plus se contenter de poser des questions, il lui fallait des réponses. Les deux pièces *Hamlet* et *Jules César*, écrites pratiquement en même temps, se font écho comme la question et la réponse. Hamlet questionne, Brutus répond. Brandes ne veut pas le savoir. Il lui est plus agréable et plus facile de voir la vie comme un mauvais tour joué à l'homme et d'affirmer qu'une telle conception témoigne du génie humain et de ses capacités philosophiques. C'est pourquoi il force Shakespeare à « frapper » languissamment « aux portes du mystère<sup>1</sup> » sans pouvoir recevoir aucune réponse sensée<sup>2</sup>. C'est pourquoi aussi, non seulement il refuse, comme Hamlet, de s'instruire auprès de l'acteur ambulancier ou du soldat Fortinbras - qui provoquent, on s'en souvient, d'amères réflexions chez le malheureux prince - mais il est même condescendant avec Brutus.

« Si Hamlet hésite aussi longtemps avant d'attaquer le Roi, s'il trouve tant de raisons pour retenir son bras, déchiré par les doutes quant à l'acte à accomplir et ses conséquences, s'il insiste tant pour tout examiner, même en se grondant de faire un si long examen, c'est sans doute (!) en partie parce que Shakespeare est venu à Hamlet juste après Brutus. Son Hamlet vient de voir, pour ainsi dire, *ce qui est arrivé à Brutus et son sort n'a rien d'encourageant*, aussi bien en ce qui concerne le meurtre de son beau-père qu'en ce qui concerne l'action en général.<sup>3</sup> »

C'est ainsi que Brandes comprend le rapport entre Brutus et Hamlet. Dans *Jules César*, face au cadavre de Brutus, Antoine dit :

« Sa vie était noble ; et les éléments  
Si bien combinés en lui, que sa nature pouvait se lever  
Et dire au monde entier : c'était un homme !<sup>4</sup> »

Cet exemple n'encourage pas Brandes, le philosophe moderne, à l'action. Il préfère méditer un crâne à la main. Mais pourquoi impose-t-il ses préférences à Shakespeare ? Pourquoi le philosophe n'a-t-il pas le courage de dire que Shakespeare est à la traîne, qu'il n'a pas tout « compris », et que c'est sur le cadavre d'Hamlet et pas de Brutus qu'il fallait prononcer cet éloge dont on ne trouve pas d'égal ailleurs chez Shakespeare ?

1 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.30

2 Toute la réflexion agacée de Chestov sur les « portes cadenassées » de la vérité fait songer au Sermon sur la montagne, notamment Matthieu, 7:7 : « Demandez et l'on vous donnera, cherchez et vous trouverez, frappez et l'on vous ouvrira. »

3 Brandes, *op.cit.*, T.1, pp.382-383

4 *Jules César*, V,5, *op.cit.*, T.10, p.442. Nous avons modifié la traduction d'Hugo qui dit « Sa vie était paisible », négligeant que « gentle » désigne aussi la haute dignité d'une personne (comme dans gentleman).



Почему Горацио, все время безмолвствовавший и впервые открывший свои уста после смерти принца, говорит о чем угодно, только не о том, что Гамлет "был человек", что его "жизнь была прекрасна"? Сотни шекспировских героев проходят перед нами и никто не заслужил себе такого надгробного слова. Когда Гамлет хочет произнести величайшую похвалу своему отцу, он находит эти слова:

Да, он был *человек* во всем значении слова,  
Мне не найти подобного ему.

Но Гамлета отца мы не знаем. Из других же героев шекспировских пьес никто не наводил поэта на мысль, что перед ним высший идеал, к которому можно стремиться.

Выбора нет: нужно либо отвергнуть миросозерцание Шекспира, либо признать, что в "Юлии Цезаре" он осудил гамлетовскую философию во всех ее видах. Чем яснее видим мы близость гамлетовского типа к тому, который господствует в наше время, тем больше лишь нас должна поражать в Шекспире его глубокая способность проникать в тайну человеческих помыслов, благодаря которой он мог в бурную эпоху Возрождения подметить и объяснить этот, тогда лишь нарождавшийся, тип. Гамлет при Елизавете был непроницаем. И теперь он часто невидим - ибо скрывается под своими отрицательными добродетелями, замечательным умом и отвлеченною философией. Но теперь он - обычное явление и его различить не так трудно. При Шекспире же среди Готсперов, Ричардов, Норфолков и других "рыкающих львов", еще не изгнанных цивилизацией из городов Европы - кротость и радушие Гамлета, его порывистое остроумие и образование явились непроницаемой броней для него. Но для Шекспира не существовало непроницаемости. Под красивой оболочкой человека Гамлет видел череп и считал себя тонким, всевидящим человеком. Брандесу тоже это кажется пределом человеческой проницательности. Но Шекспир за наружной оболочкой и за черепом видел душу и рассказал нам историю Гамлета. Брандес же ее знать не хочет; это ему не нужно, как и всем тем, кому удалось бежать от суровой службы жизни. Им довольно стучаться ослабевшими пальцами в двери тайны. Ответа они не хотят, ибо участь Брута "их не привлекает", точнее, ужасает. И они, чтобы оправдать себя, низводят героев, чтобы самим занять их почетное место. Вопросы, которые они называют страшными, их вовсе не пугают. Они не пережили еще гамлетовского столкновения с духом отца, после которого принц преклонился не перед Брутом, а перед актером, умевшим пролить слезу над Гекубой. Оттого-то они и ставят так вопросы, чтобы нельзя было получить на них ответ.

Прежде посмотрим шекспировского Брута, а затем сравним с ним брандесовского, чтобы убедиться, насколько критик, питавшийся всей современной культурой, утратил способность понимать идеалы гениального сына Возрождения.

Мы застаем у Шекспира Брута во время празднеств. На площади проходит в процессии Цезарь, за ним Антоний и целый ряд патрициев в сопровождении народа. Все, не исключая и будущего властелина трети мира, следуют с подобострастием за диктатором, жадно прислушиваясь к его словам. Процессия проходит, но Брут и Кассий, эти два бледных и худых человека, которые, как передает Плутарх, внушали опасение Цезарю тем, что слишком много думают, остаются на площади.

Pourquoi le taciturne Horatio qui n'ouvre la bouche qu'après la mort d'Hamlet dit tout sauf qu'Hamlet « était un homme » et que sa vie était « noble » ? Des centaines de héros shakespeariens ont défilé devant nous et aucun n'a mérité un tel éloge funéraire. Lorsque Hamlet veut faire l'éloge de son père, voilà les mots qu'il trouve :

« C'était un homme auquel, tout bien considéré,  
Je ne retrouverai pas de pareil.<sup>5</sup> »

Mais nous ne connaissons pas le père d'Hamlet. Et parmi les personnages des autres pièces de Shakespeare, aucun n'a suggéré au poète qu'il avait affaire à l'incarnation d'un idéal auquel tendre.

Il n'y a pas d'alternative : ou bien il faut repousser la vision du monde de Shakespeare, ou bien il faut admettre que *Jules César* est une condamnation de la philosophie d'Hamlet sous toutes ses formes. Plus le type d'Hamlet nous paraît proche du type d'homme dominant à notre époque, plus nous devons nous étonner que Shakespeare, en pleine Renaissance, ait pu si profondément percer les secrets de l'esprit humain et ainsi découvrir et expliquer ce type d'homme encore embryonnaire à son époque. Hamlet, sous Élisabeth, était encore impénétrable. Même aujourd'hui il passe souvent inaperçu, caché sous ses qualités négatives, sa remarquable intelligence et ses abstractions philosophiques. À l'époque de Shakespeare, parmi les Hotspur, les Richard, les Norfolk et autres « lions rugissants » que la civilisation n'avait pas chassés des villes d'Europe, la douceur et l'affabilité d'Hamlet, son esprit cinglant et sa culture était une armure impénétrable. Mais rien n'était impénétrable pour Shakespeare. Sous la belle apparence des hommes, Hamlet voyait des crânes et se considérait comme un homme subtil et perçant. Pour Brandes aussi il s'agit du comble de la perspicacité. Mais Shakespeare, derrière les apparences et les crânes, voyaient l'âme des hommes et nous a raconté l'histoire d'Hamlet. Brandes ne veut pas connaître cette histoire, il n'en a pas besoin, comme tous ceux d'ailleurs qui sont parvenus à échapper aux rudesses du service de la vie. Il leur suffit de frapper faiblement aux portes du mystère. Ils ne veulent pas qu'on leur réponde, car le sort des Brutus ne leur paraît pas « encourageant », plus exactement, il les épouvante. Et pour se justifier ils rabaissent les héros, espérant prendre leur honorable place. Les questions qu'ils disent terribles ne les effraient pas le moins du monde. Ils n'ont pas encore vécu la rencontre d'Hamlet avec le spectre de son père, après laquelle le prince s'incline non pas devant Brutus mais devant un acteur, capable de verser des larmes sur Hécube. C'est pour cette raison qu'ils posent des questions de telle sorte qu'ils ne peuvent pas obtenir de réponses.

Nous aborderons d'abord le Brutus de Shakespeare, avant de le comparer à celui de Brandes. Nous verrons à quel point le critique, nourri de toute la culture contemporaine, a perdu la capacité de comprendre les idéaux de l'enfant prodige de la Renaissance.

Nous surprenons Brutus sur une place, au moment des célébrations du triomphe de César. Une procession passe sur la *Via Sacra*, César est suivi par Antoine, de nombreux patriciens et le peuple. Tous, même celui qui régnera par la suite sur un tiers du globe terrestre, suivent le dictateur avec obséquiosité, écoutant avidement chacune de ses paroles. La procession passe, mais Brutus et Cassius, deux hommes pâles et maigres - qui, selon Plutarque, inspiraient de la crainte à César parce qu'ils pensaient trop - eux, restent sur la place<sup>6</sup>.

5 *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, T.1, p.115

6 Voir *Jules César*, Note 29, *op.cit.*, T.10, p.465 : « Aussi César avait Cassius pour suspect : tellement qu'un

Кассий зовет Брута посмотреть на бег. Но он отвечает:

"Я не хочу, я игрищ не люблю, нет у меня веселости Антония".

Бруту не до веселья. Какая-то глубокая мысль залегла в его душе. А между тем, в его частной жизни ничего не произошло. Положение его - блестящее. Он на лучшем счету у патрициев и народа. Цезарь его любит. Он занимает почетнейшую должность. Его жена - лучшая женщина в Риме - беспредельно предана ему. Сам Цезарь спрашивает у него советов и, по его настоянию, прощает тех, кого собирался казнить. Плутарх говорит про него, что он несомненно стал бы первым и самым почетным человеком в Риме, если бы еще некоторое время довольствовался вторым местом за Цезарем. Перед ним - блестящее будущее. Впереди - богатство, слава, почет, первенство в Риме, из-за которого Цезарь десять лет, не покладая рук, убивал людей в Галлии, заводил интриги в Риме, решился на страшную гражданскую войну. И он расстроен, мрачен до того, что изменился в обращении с друзьями. Кассий упрекает его:

"В твоих глазах не видно прежней ласки и той любви, к которой я привык".

Ему кажется, что Брут им недоволен. Причина же тут иная. Брут отвечает:

Не заблуждайся: если взор мой мрачен,  
Когда в чертах моих расстройство видно,  
То лишь меня касается оно.  
Страдаю я с недавних пор - мне душу  
Волнуют страсти разные и думы,  
И тень кладут, быть может, на мои  
Поступки; но все это не должно  
Друзей моих тревожить, заставляя  
Во мне холодность к ним подозревать.  
Нет, бедный Брут в борьбе с самим собою,  
И забывает оттого порою  
Любовь к другим открыто выражать.

Брут в борьбе с самим собою - как и Гамлет, с первого же действия. Но Гамлет кончает свой первый монолог, в котором слышится столько негодования против матери, женщин, против всей жизни обещанием дальше этого негодования не идти. "Скорби, душа, уста должны молчать", - восклицает он, и в немногих словах характеризует все свое будущее поведение. Душа будет скорбеть, а уста будут молчать.

---

jour parlant à ses féaux, il leur demanda : Que vous semble-t-il que Cassius veuille faire ? Car quant à moi il ne me plaît point de le voir ainsi pâle. ». La citation est extraite de Plutarque, *Vie de Jules César*. On trouve une autre mention de la méfiance que Brutus et Cassius inspirent à César dans Plutarque, *Vies parallèles*, IX : « César même n'était pas sans quelque soupçon sur son compte, et souvent on lui faisait de lui des rapports défavorables ; mais s'il craignait l'élévation de son âme, sa dignité personnelle et le crédit de ses amis, il se fiait à la bonté de son naturel et de ses moeurs. Cependant quelqu'un étant venu lui dire qu'Antoine et Dolabella tramaient quelques nouveautés : «Ce ne sont pas, répondit-il, ces gens si gras et si bien peignés que je crains, mais ces hommes maigres et pâles». Il désignait par là Brutus et Cassius. » Shakespeare évoque beaucoup plus directement la menace que représentent ceux qui « pensent trop ». Voir *Jules César*, I, 2, *op.cit.*, T.10, p.345 : « Ce Cassius là-bas a l'air bien maigre et famélique ; il pense trop. De tels hommes sont dangereux. ».

Cassius invite Brutus à aller voir la course. Mais celui-ci répond :

« Je n'aime pas les jeux... Il me manque un peu de  
Cet esprit folâtre qui est dans Antoine.<sup>7</sup> »

Brutus n'est pas à la fête. Une lourde pensée pèse sur son cœur. Cependant, rien ne s'est produit dans sa vie personnelle. Sa situation est excellente. Il est très bien vu des patriciens et du peuple. Il est aimé de César. Il occupe un poste très honorable. Sa femme - la meilleure femme de Rome - lui est entièrement dévouée. César lui-même lui demande des conseils, et gracie à sa demande ceux qu'il s'apprêtait à châtier. Plutarque dit au sujet de Brutus qu'il serait sans doute devenu l'homme le plus haut placé et le plus respecté à Rome s'il s'était contenté encore quelque temps d'occuper la seconde place derrière César<sup>8</sup>. Il avait un brillant avenir devant lui. La richesse, la gloire, les honneurs et la plus haute place à Rome l'attendaient, cette place pour laquelle César avait lutté sans relâche pendant dix ans, tuant en Gaule, intriguant à Rome et optant finalement pour une atroce guerre civile. Et pourtant, il est abattu et maussade au point de changer d'attitude envers ses amis. Cassius lui en fait reproche :

« Je ne trouve plus dans vos yeux cette affabilité,  
Cet air de tendresse que j'y trouvais naguère.<sup>9</sup> »

Cassius pense que Brutus en veut à ses amis. Mais la cause de ses troubles est toute différente. Brutus lui répond :

« Ne vous y trompez pas. Si j'ai le front voilé,  
C'est que mon regard troublé se tourne  
Sur moi-même. Je suis agité  
Depuis peu par des sentiments contraires,  
Par des préoccupations toutes personnelles,  
Et peut-être cela a-t-il altéré mes manières ;  
Mais que mes bons amis  
(Et vous êtes du nombre, Cassius) n'en soient pas affligés ;  
Qu'ils ne voient dans ma négligence  
Qu'une inadvertance du pauvre Brutus qui, en guerre avec lui-même,  
Oublie de témoigner aux autres son affection.<sup>10</sup> »

Brutus est en guerre avec lui-même, comme Hamlet, dès le premier acte de la pièce. Mais Hamlet achève son premier monologue, empreint de colère contre sa mère, contre les femmes et contre la vie, sur la promesse de ne pas aller plus loin dans la colère. « Mais brise toi, mon cœur !, s'écrie-t-il, car il faut que je retienne ma langue<sup>11</sup> ». En quelques mots, il résume toute sa conduite à venir. Son cœur va se briser et il retiendra sa langue.

---

7 Jules César, I, 2, *op.cit.*, T.10, p.340

8 Plutarque, *Vies des hommes illustres*, trad. Ricard, Paris, Didier, 1844, *Vie de Brutus*, X, T.4, pp.417-418 : « Il est vraisemblable en effet que si Brutus, consentant à être quelque temps le second, eût laissé la puissance de César diminuer peu à peu, et la gloire de ses grands exploits se flétrir, il serait incontestablement devenu le premier dans Rome. »

9 Jules César, I, 2, *op.cit.*, T.10, p.340

10 *Id.*

11 *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, T.1, p.218

Брут же, как только замечает, что Кассий хочет окольным путем навести его на серьезное и опасное дело - сам идет к нему навстречу:

Что хочешь сообщить мне? Если это  
Ко благу клонится народа - пусть  
И честь, и смерть восстанут предо мною,  
Я глаз своих не отвращу от них.

До этого Гамлет додумывается лишь в четвертом действии, перед отъездом в Англию. Он говорит:

Велик  
Тот истинно, кто без великой цели  
Не восстает, но бьется за песчинку,  
Когда задета честь.

Додумывается - и покидает Данию.

И Гамлет, и Брут - люди размышляющие. Но как различно их размышление! Плутарх рассказывает, что не было человека, который бы так мало спал, как Брут, и что во время самых трудных походов, когда все другие искали свободной минуты, чтоб отдохнуть - Брут целые часы проводил в размышлениях и занятиях. "Накануне битвы при Фарсале, после утомительного жаркого дня, когда другие спали или предавались заботам и размышлениям о будущем, Брут до позднего вечера проработал над Полибием"[26]. Вопросы о добре и зле, о том, что ждет нас за гробом, об обязанностях человека и гражданина не менее волнуют его, чем Гамлета, и он неустанно изучает все, что может дать ему хоть какие-нибудь материалы для разрешения их. Но он не умеет останавливаться на середине, бросать начатое неоконченным. Для не существует ответа: "скорби, душа, уста должны молчать". Размышления, коль скоро они приводят его от одного неизвестного к другому, становятся для него источником мук. Он никогда не удовлетворится тем, что думал, что обсуждал сложные или трудные обстоятельства. Вместе с возникновением вопроса является у него неотложная потребность в ответе, которая, как и всякая грубая потребность в человеке, не может остаться неудовлетворенной. Она указывает такие пути, которые были бы немыслимы, казались невозможными, более того, никогда бы не пришли на ум, если бы все существо человека не требовало бы грозно их отыскания. Гамлет заранее расположен ничего не найти и бегать по заколдованному, но гладкому пути отвлеченной мысли. Он не смеет выйти из колеи, вне которой приходится мучительными усилиями пролагать свой новый путь, - не смеет, ибо это ему не нужно. Для Брута же такое положение невозможно. Он в борьбе с самим собою, но положит конец этой борьбе. Вся жизнь его свидетельствует о том. Когда - передает Плутарх, - Цезарь восстал против Помпея, Брут принял сторону этого последнего, хотя был личным врагом его, как убийцы своего отца. Но он считал дело Помпея правым и отложил в сторону личные счёты. Для Гамлета это был бы неразрешимый вопрос, который разрешился бы случаем. Что делать? Стать ли за Помпея и отказаться от надежды отомстить ему, или помочь Цезарю и наказать врага? Несомненно - это тяжелый и мучительный вопрос, один из тех, которые могут отнять много сил у человека, обречь его на ряд бессонных ночей. Brutus, en revanche, dès qu'il s'aperçoit que Cassius lui suggère par des voies détournées d'accomplir un acte aussi grave que périlleux, va lui-même au devant du danger :

« Qu'avez-vous à me confier ?  
Si c'est du bien public qu'il s'agit,  
Montrez-moi d'un côté l'honneur, de l'autre la mort,  
Et je les considérerai l'un et l'autre avec le même sang-froid...<sup>12</sup> »

Hamlet ne parvient à de telles conclusions qu'au quatrième acte, avant son départ en Angleterre, lorsqu'il dit :

« Pour être vraiment grand,  
Il faut ne pas s'émouvoir sans de grands motifs,  
Mais il faut aussi trouver grandement une querelle dans un brin de paille,  
Quand l'honneur est en jeu.<sup>13</sup>»

Il formule ses conclusions, puis il quitte le Danemark.

Brutus et Hamlet sont tous les deux des hommes de réflexion. Mais comme il pensent

---

<sup>12</sup> Jules César, I, 2, *op.cit.*, T.10, p.342

<sup>13</sup> Hamlet, IV, 4, *op.cit.*, T.1, p.319

différemment ! Plutarque rapporte que nul homme ne dormait aussi peu que Brutus. Au cours des campagnes les plus difficiles, tandis que tous les autres cherchaient une minute de liberté pour se reposer, Brutus passait des heures à réfléchir et à s'activer : « La veille même de cette grande bataille qui se donna dans la plaine de Pharsale (...) pendant que les autres officiers ou dormaient, ou songeaient avec inquiétude à la journée du lendemain, il resta jusqu'au soir exposé à l'ardeur du soleil, et s'occupant à faire l'abrégé de l'histoire de Polybe.<sup>14</sup> » Les problèmes du bien et du mal, de ce qui nous attend dans l'au-delà, des devoirs de l'homme et du citoyen, ne le préoccupaient pas moins qu'Hamlet. Il étudiait infatigablement tout ce qui pouvait lui fournir ne serait-ce qu'un premier élément pour résoudre ces problèmes. Il lui était impossible de s'arrêter en cours de route, d'abandonner quelque chose avant de l'avoir achevé. Il n'aurait pas pu dire : « Brise toi, mon coeur ! Car il faut que je retienne ma langue. » Les méditations de Brutus, si elles le conduisent d'une inconnue à une autre, deviennent une source de souffrance pour lui. Il ne se satisfait jamais d'avoir simplement pensé ou examiné un cas complexe ou difficile. Quand une question surgit, il éprouve en même temps le besoin urgent de trouver une réponse. Ce besoin, comme tous les besoins primaires de l'homme, ne peut rester inassouvi. Il lui indique des voies qui sembleraient inconcevables, impossibles, et qui ne viendraient même jamais à l'esprit, si l'être entier de l'homme n'exigeait pas impérieusement qu'on les emprunte. Dès le départ, Hamlet est prêt à ne rien trouver du tout et à se ruer sur les voies ensorcelées, mais parfaitement planes de la pensée abstraite. Il n'a pas l'audace de sortir des sentiers battus, en dehors desquels il faut tracer sa propre voie au prix d'efforts douloureux. Il n'en a pas l'audace, car il n'en a pas besoin. Cette attitude est impensable pour Brutus. Il est en guerre avec lui-même, mais il mettra fin à cette guerre. Toute sa vie en témoigne. Quand, selon Plutarque, César a pris les armes contre Pompée, Brutus s'est rangé du côté de Pompée, bien que celui-ci fût son ennemi juré, puisqu'il avait tué son père. Mais Brutus considérait que la cause de Pompée était juste et mit de côté ses intérêts personnels. Pour Hamlet, cela aurait été un problème insoluble, que seul le hasard aurait tranché. Que faire ? Défendre Pompée et renoncer à l'espoir de se venger de lui, ou bien aider César et châtier son ennemi ? Il s'agit bien sûr d'une question difficile et douloureuse, une de celles auxquelles l'homme devra sans doute consacrer beaucoup d'énergie et de nuits sans sommeil.

---

14 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de Brutus*, V, p.414

Он связан и с понятием о добре и зле, о правящей справедливости, со всем, что находится за той таинственной дверью, куда стучится Гамлет. И Брут непрестанно подходит к ней. Но ответ дается лишь тем, кому он нужен. Кто подходит туда со страхом и скрытым желанием не узнать ничего, тот ничего и не узнает. Вопросы о добре и зле, о правящей справедливости решаются людьми, готовыми за них все принять на себя. Но у Гамлета "мышление" совершенно независимый душевный процесс, никакой связи с остальной жизнью не имеющий. У Брута же мысль иначе не является, как облеченною в плоть и кровь. Оттого Гамлет делает всегда не то, что ему нужно, Брут - всегда то, что ему нужно.

И Брут видел трупы и черепа - но они не победили его. Когда он думает о смерти, он перелетает через это столь страшное для Гамлета препятствие не силой "мысли", оказавшейся слабой, чтоб поднять Гамлета, а сознанием глубокого значения жизни и человека. "Он удивлялся, - рассказывает Плутарх, - что Цицерон боится опасностей гражданской войны и не пугается позорного и бесчестного мира"[\[27\]](#). Для него жизнь как одно существование - не имеет цены. Он ищет лучшей жизни, знает, что есть такая, и в поисках за ней не боится ни опасностей, ни смерти - ни для себя, ни для других.

Этим-то он и отличается от Гамлета, полагающего, что дальше благоговейных мечтаний о добре человеку не дано и не нужно идти. Гамлет не знает, что благоговейные мечтания могут лишь тогда чего-нибудь стоить, когда облечутся в плоть и кровь, что сказать "зло нужно искоренять" гораздо меньше значит, чем защитить одного пострадавшего от неправды человека. Для него пострадавший от неправды человек - такое же "понятие", как и зло вообще. Он хочет помочь ему не ради него самого, а ради торжества добродетели, опять-таки, понятия. Он всей душой против зла - но он ничего не даст, чтобы поднять одного человека. Люди для него обратились в идеи, а идеи уже давно перестали представлять собою жизнь. Он не знает, что вокруг него людям, живым людям, больно, горько, обидно, что они радуются, плачут, надеются. Оттого-то он так презирает ближних, так ненавидит их, хотя по природе своей он кроток, как овца. Оттого-то все у него оказываются плутами, развратниками, преступниками. Он клеймит и казнит людей только потому, что они ему - чужие, что они для него - не люди. Если бы он почувствовал, что для всех, как и для него, жизнь дорога, что все, как и он, страшатся снов, которые сойдут на них, когда они стяхнут суету земную, что каждому, как и ему самому, больно и тяжело попасть в преступники, т. е. быть отверженным людьми и Богом, он бы не стал судить и осуждать. Клеймит людей лишь тот, кому нет до них дела, кто их совсем не чувствует или кто, как Гамлет, обратил их в понятия, в фикции, которые нужно лишь классифицировать по разрядам - одних назвать преступными, злыми, других хорошими, добрыми.



Elle est liée aux concepts du bien et du mal, à celui de la justice à suivre, en un mot à tout ce qui se trouve derrière les portes du mystère auxquelles frappe Hamlet. Et Brutus frappe inlassablement à ces portes. Seulement les réponses ne viennent qu'à ceux qui en ont besoin. Ceux qui s'approchent d'elles pleins d'effroi et du secret désir de ne rien apprendre, ceux-là n'apprendront rien du tout. Ne parviendront à trancher les questions du bien et du mal, de la justice à suivre, que ceux qui sont prêts à les endosser. Or, chez Hamlet la « réflexion » est un processus mental complètement autonome, il n'entretient aucun rapport avec le reste de la vie. Tandis que chez Brutus, la pensée n'apparaît jamais autrement qu'incarnée en chair et en os. C'est pourquoi Hamlet fait toujours autre chose que ce dont il a besoin, tandis que Brutus fait toujours ce dont il a besoin.

Brutus aussi a vu des cadavres et des crânes, mais ils ne l'ont pas vaincu. Lorsqu'il pense à la mort, il franchit d'un coup d'aile ces obstacles qui terrifient tant Hamlet, non pas par la force de la « pensée » – qui s'avérerait trop faible pour exciter le prince à l'action – mais par la prise de conscience du sens profond de la vie et de l'homme. « Il s'étonnait, nous rapporte Plutarque, que Cicéron, qui craint les dangers d'une guerre civile, ne redoute pas l'infamie d'une paix déshonorante<sup>15</sup> ». Pour Brutus, la vie réduite à l'existence ne vaut rien. Il recherche une vie meilleure, il sait qu'elle existe, et en partant à sa recherche, il ne craint ni le danger, ni la mort, aussi bien pour lui-même que pour les autres.

C'est précisément en cela qu'il est différent d'Hamlet, qui croit qu'il n'est ni possible ni nécessaire pour l'homme d'aller au-delà de vœux pieux en ce qui concerne le bien. Hamlet ne sait pas que les vœux pieux n'ont de valeur que quand ils s'incarnent en chair et en os. Il ne sait pas que dire « il faut déraciner le mal » importe bien moins que de défendre un homme victime d'une injustice. Pour lui, cet homme victime d'une injustice n'est qu'un « concept », au même titre que le mal en général. Ce n'est pas pour le bien de cet homme qu'il veut l'aider, mais pour que triomphe la vertu, ici encore un concept. Il s'oppose de toute son âme au mal, mais il ne donnerait rien pour relever un homme déchu. Les hommes se sont transformés en idées pour lui, et ces idées ont depuis longtemps perdu l'apparence de la vie. Il ignore qu'autour de lui des hommes, des hommes vivants, ont mal, qu'ils se sentent blessés, humiliés, qu'ils se réjouissent, qu'ils pleurent et qu'ils espèrent. C'est pour cette raison qu'il méprise tant ses proches, qu'il les abhorre, bien que, par nature, il soit doux comme un agneau. C'est pour cette raison qu'ils sont pour lui des fripons, des dépravés et des criminels. Il blâme et il fustige les hommes uniquement parce qu'ils lui sont étrangers, parce qu'il ne les voit pas comme des hommes. S'il percevait que la vie leur est aussi chère qu'à lui, que tous redoutent les songes qui les assailliront lorsqu'ils abandonneront les vanités de ce monde, s'il percevait qu'il leur est aussi difficile et douloureux qu'à lui de devenir criminels, c'est-à-dire d'être rejetés par les hommes et par Dieu, alors il ne les jugerait pas, il ne les condamnerait pas. Seul peuvent blâmer les hommes ceux qui n'ont rien à faire d'eux, qui ne ressentent rien pour eux, ou qui, comme Hamlet, les ont transformés en concepts, en fictions, qu'il s'agit uniquement de classer par catégorie, distinguant d'un côté les méchants, les criminels, et de l'autre, les bons, les gentils.

---

15 Plutarque, *Id.*, XXVI, p.432. L'épisode relaté a lieu après l'assassinat de César. Octave, son héritier testamentaire est de retour à Rome et entend bien reprendre le pouvoir en évinçant son adversaire Antoine. Par ses largesses, il s'attire de nombreux alliés parmi les vétérans de l'armée de César, notamment Cicéron auquel s'en prend ici Brutus.

Когда Гамлет судит ближнего - он о человеке не думает. Для Брута же нет добра вне человека. Он не пойдет в храм молиться пред "добром", которому там поставлен идол. Он ищет добра в человеке - в себе и других. Целью он считает не правила, а себя и своих ближних. Рабское существование унижает, обезличивает человека, сводит его существование к ничтожному прозябанию - так бояться ли гражданской войны?! Здесь речь не идет о сравнении двух понятий, из-за которых и малая жертва покажется тяжелой. Орел рвется из клетки на свободу не потому, что так *должно*, а потому, что он любит свободу, потому что в клетке - ему мучительно, а парить в облаках - хорошо, привольно.

У Брута "богоподобный разум" имеет иное назначение, чем у Гамлета. Он не позволит ему в потерявших содержание категориях изображать жизнь. Для Брута на весах ума сложена участь людей, таких же живых людей, как и он сам. Когда об этом идет речь, а не о борьбе отвлеченного добра с отвлеченным злом - "размышления ради размышления" не может быть. Размышление, вызванное действительной, живою потребностью, приводит к решению, а не остается чистым мышлением. Честь восстает и смерть восстает. Брут не отвратит от них глаз и, если не будет чести, которой он ищет, - то будет смерть. Когда орел рвется из клетки - смерть не пугает его.

С площади доносятся радостные клики и звуки труб, которые истолковываются обоими друзьями как знак того, что Цезарь избран царем. И в это время Кассий со всем мрачным красноречием глубоко затаенной ненависти рассказывает Бруту, чем стал и чем был Цезарь.

Какою же питался Цезарь пищей,  
Что вырос так? О век - ты посрамлен!  
Рим, ты утратил благородство крови!  
Ну слыханны ль со времени потопа,  
Чтоб век был полон именем одним?  
Когда могли сказать о Риме люди,  
Что в нем один лишь человек живет?  
Да Рим ли это, полно? Если так -  
Немного места в нем. А между тем  
И ты, и я - мы от отцов слыхали,  
Что некогда жил Брут, который в Риме  
Не мог терпеть подобного владыки,  
Как вечной власти демона.

Но Бруту не до имени Цезаря. Пусть будет Цезарь славен, как угодно, пусть век будет полон его именем - не в этом дело. Слова Кассия нашли отзвук в душе Брута лишь потому, что у него давно уже сложилось определенное отношение "к нашим временам". Цезаря слава не мешает Бруту, как Кассию. "Обо всем этом, - говорит он своему будущему товарищу по кровавому делу, - поговорим после" -

А между тем, мой благородный друг,  
Уверен будь, что Брут скорей готов  
Быть пахарем, чем римским гражданином  
На тягостных условиях, какими  
Нас это время хочет оковать.

Lorsque Hamlet juge l'un de ses proches, il ne pense pas à l'homme. Pour Brutus, en revanche, il n'y a pas de bien au-delà de l'homme. Il n'ira jamais s'agenouiller devant l'idole du « bien ». Il recherche le bien dans l'homme, en lui-même et chez les autres. Il le fait non pour satisfaire aux règles, mais pour lui-même et pour les siens. Une existence servile humilie, dépersonnalise l'homme, abaisse son existence à l'état végétatif, et il faudrait craindre une guerre civile?! Il n'est pas question ici de comparer deux concepts, pour lesquels le moindre sacrifice paraîtrait trop coûteux. L'aigle quitte les barreaux de sa cage non pas parce qu'il *le faut*, mais parce qu'il aime la liberté, parce qu'être en cage le fait souffrir, alors qu'il se sent heureux et libre quand il plane dans le ciel.

Pour Brutus, la « raison divine » a un autre sens que pour Hamlet. Elle ne lui permet pas de représenter la vie selon des catégories qui ont perdu tout contenu. Brutus met mentalement en balance le destin d'hommes semblables à lui. Quand c'est de cela qu'il s'agit, et non de la lutte entre les abstractions du bien et du mal, il ne peut y avoir de « réflexion pour le bien de la réflexion ». La réflexion suscitée par la réalité, par un besoin vital, mène à la décision. Elle ne reste pas à l'état de pure réflexion. L'honneur se dresse devant lui, la mort fait de même. Brutus ne détourne pas le regard, si l'honneur qu'il recherche est impossible, alors ce sera la mort. Quand l'aigle quitte les barreaux de sa cage, il ne craint pas la mort.

Sur la place, on entend s'élever des cris joyeux et le son des trompettes. Nos deux amis les interprètent comme le signe de la victoire de César aux élections. Pendant ce temps-là, Cassius raconte, avec toute la verve sombre que lui souffle sa haine viscérale pour César, ce qu'il était et ce qu'il est devenu :

« De quoi se nourrit notre César  
Pour être devenu si grand ? Siècle tu es dans la honte ! Rome, tu as perdu la race des nobles  
coeurs !  
Quel est, depuis le grand déluge, le siècle  
Qui ait été glorifié par le nom d'un seul homme ?  
Jusqu'à présent, quand a-t-on pu dire en parlant de Rome  
Que son vaste promenoir ne contenait qu'un homme ?  
Est-ce bien Rome, la grande cité ? Au fait elle est assez grande  
S'il ne s'y trouve qu'un seul homme !  
Oh ! Nous avons ouï dire à nos pères, vous et moi,  
Qu'il fut jadis un Brutus qui eût laissé  
Dominer Rome par l'éternel démon  
Aussi volontiers que par un roi !<sup>16</sup> »

Mais Brutus n'a que faire du nom de César. Peu importe que César soit grand et que son nom glorifie le siècle, là n'est pas le problème. Les paroles de Cassius n'ont trouvé d'écho chez Brutus que parce qu'il s'est forgé depuis longtemps une opinion sur « cette époque ». La gloire de César ne le dérange pas autant que Cassius. « Ce que je pense, dit-il au futur complice de son meurtre sanglant, je le révélerai plus tard. » :

« Jusqu'alors, mon noble ami, ruminez ceci : Brutus aimerait mieux être un  
villageois  
Que se regarder comme un fils de Rome  
Aux dures conditions que ces temps  
Vont probablement nous imposer.<sup>17</sup> »

---

16 *Jules César*, I, 2, *op.cit.*, T.10, pp.343-344. Nous modifions la traduction de F.-V. Hugo pour conserver sa fluidité à la suite de l'argumentation : « Qui ait été glorifié par le nom d'un seul homme ? » est traduit dans le texte original par « Qui n'ait été glorifié que par un homme ? »

17 *Id.*, p.344

По обыкновению, лишних слов нет. Его, Брута, переживания находят себе разрешение не в бурных и горестных излияниях. Он не облегчает свою душу лирикой, ибо ему нужны силы для иного дела. Наоборот, чем серьезнее и важнее запавшая в его душу мысль, тем проще и немногословнее становится он в ее выражении.

Мимо Кассия и Брута проходит вслед за Цезарем и его свитой Каска. Друзья останавливают его и спрашивают, что случилось, что Цезарь так печален, а народ так ликовал. Каска передает им, что Антоний три раза предлагал корону Цезарю, и что тот нехотя отталкивал ее. Рассказ Каски словно новое напоминание Бруту. Очевидно, что его сомнения и подозрения были справедливы. Антоний уже предлагал Цезарю корону.

Comme d'habitude, Brutus ne prononce pas un mot de trop. Les épreuves qu'il endure ne se dissolvent pas dans des épanchements lamentables ou furieux, il ne pare pas son âme de lyrisme, car il a besoin de forces pour accomplir autre chose. Au contraire, plus la pensée qui le saisit est grave et importante, plus il est concis pour l'exprimer.

Marchant derrière César et son cortège, Casca passe près de Cassius et Brutus. Ceux-ci l'arrêtent pour lui demander ce qui s'est passé, pourquoi César est attristé, alors que le peuple est en liesse. Casca leur dit qu'Antoine a proposé trois fois la couronne à César qui l'a repoussée à contre-cœur. Le récit de Casca est un nouvel avertissement pour Brutus. Ses doutes et ses soupçons étaient justes. Antoine a déjà proposé la couronne à César.

## XI

Во втором действии Брут один в своем саду. После разговора с Кассием, т. е. после того, как неотложность вопроса о том, жить или не жить Цезарю - стала ему очевидна, он не знает ни сна, ни покоя. Он не видел духа, извне никто ему не приказывал что-либо сделать, но он "подчинил все свое существо одной мысли". Порция говорит о нем:

Если бы могла твоя забота  
Так действовать на тело, как на душу,  
Мне б не узнать тебя.

И тем не менее - "нервы не стареют". Плутарх рассказывает:

"Брут, от манования которого зависели теперь в Риме все, отличавшиеся добродетелью или знатным рождением, видел всю громадность опасности (предстоявшего дела), но в общественных местах старался казаться спокойным и держаться соответственно своему положению. Дома же он был совсем другим человеком. Часто забота пробуждала его ото сна. Он до того был погружен в мысли о трудностях его предприятия, что беспокойство его не скрылось от его жены, которая догадалась, что он носит с планами в высшей степени опасными и сложными"[\[28\]](#).

Брут не холодный и ограниченный человек, ничего впереди себя не видящий и поэтому ничем не смущающийся. Он знает, что такое душевная борьба; его отчаяние не знает пределов. Но не оттого, что ему "нужно" связать распавшуюся связь времен, а оттого, что он связывает ее, что он принял на себя этот нечеловеческий труд. В Кассии говорит слепая ненависть. Он - типический заговорщик - страстный, возбужденный, ничего, кроме своего предприятия не знающий и знать не желающий. Его слепота - его сила. Для него весь мир не существует. Ему нужно только столкнуть с пути Цезаря. Но Брут все видит, все чувствует и глубоко страдает от невозможности примирить все запросы своей души. Цезарь - ему лучший друг. Он любит Цезаря, которому обязан жизнью. Цезарь еще не проявил открыто своих честолюбивых замыслов; и быть может - это требует еще разрешения - и не проявит. Предприятие - необыкновенно опасное: ставишь на карту жизнь свою, быть может и честь - жизнь близких друзей, счастье жены. И против всего этого - свобода или рабство Рима. На месте Брута, как легко снял бы с себя Гамлет необходимость вмешаться в это дело. Для него будущее рабство Рима - пустое слово, бессодержательное понятие, которым он не может жить. Он знает, что "свобода" - "хороша", а "рабство" - "дурно". Но это "хорошо" и "дурно" совсем иное, чем то "хорошо", которым наслаждается человек, когда, заключившись в ореховую скорлупу, считает себя королем необъятного пространства, и то "дурно", от которого страдает человек, когда его выбросят из скорлупы в море, когда распадется связь времен. А если так, то может ли такое "хорошо", как свобода Рима, перетянуть одну чашку весов, когда на другой будет потеря покоя. У Гамлета свобода, как понятие, считается "выше", чем личное благо. Но это "выше", какое-то внешнее, чужое, как будто только затем и существующее, чтоб определять различие двух представлений. Какая-то посторонняя сила, против которой нельзя открыто восстать, более того - которую нужно хвалить, навязала ему это "выше" и запретила даже и мысль, что можно иначе думать. Реального значения свобода Рима не имеет для Гамлета, как почти все в жизни.

## XI

Au deuxième acte, nous trouvons Brutus dans son verger. Après sa conversation avec Cassius, c'est-à-dire après avoir clairement compris l'urgence de décider si César devait vivre ou non, Brutus ne connaît ni le sommeil, ni le repos. Il n'a pas vu de spectre, personne ne lui a ordonné de faire quoi que ce soit, mais il « s'adonne entièrement à une seule pensée ». Portia dit à son sujet :

« Cette anxiété ne vous laisse ni manger, ni parler, ni dormir ;  
Et si elle avait autant d'action sur vos traits qu'elle a d'empire sur votre caractère,  
Je ne vous reconnaîtrais pas<sup>1</sup> »

Et pourtant « les nerfs ne vieillissent pas ». Plutarque rapporte que :

« Brutus, qui voyait les personnages de Rome les plus illustres par leur naissance, leur courage et leurs vertus, attacher leur fortune à la sienne, et qui considérait toute la grandeur du péril auquel ils s'exposaient, s'efforçait en public d'être maître de lui-même, et de ne rien laisser échapper au dehors qui pût trahir sa pensée : mais rentré dans sa maison, et surtout la nuit, il n'était plus le même ; l'inquiétude dont il était agité le réveillait en sursaut ; il s'enfonçait dans les réflexions qui lui faisaient sentir toutes les difficultés de son entreprise.<sup>2</sup> » Brutus n'est pas un homme froid et limité qui ne verrait rien devant lui et qui, par conséquent, ne serait troublé par rien. Il sait ce que signifie le conflit intérieur ; son désespoir ne connaît pas de limites. Non pas parce qu'il « doit » renouer le fil brisé du temps, mais parce qu'il le renoue, parce qu'il s'est chargé de cette tâche surhumaine. Chez Cassius c'est une haine aveugle qui parle. C'est le conspirateur typique, passionné, enflammé, qui ne connaît et ne désire connaître rien d'autre que son entreprise. Son aveuglement fait sa force. Pour lui le monde n'existe pas. Écarter César est tout ce dont il a besoin. Brutus, lui, voit tout, perçoit tout, et souffre profondément de ne pouvoir accorder entre elles toutes les exigences de son âme. César est son meilleur ami. Il aime César, auquel il doit la vie. César n'a pas encore révélé clairement ses ambitieux desseins et, peut-être – c'est là ce qu'il faut encore éclaircir – ne les révélera-t-il pas. L'entreprise est extraordinairement périlleuse, Brutus mise sur elle sa vie, son honneur peut-être, la vie de ses amis, le bonheur de sa femme. Et l'enjeu de tout cela est la liberté ou la servitude de Rome. À la place de Brutus, Hamlet se serait si facilement dégagé de l'obligation de prendre part à cette affaire : pour lui la servitude de Rome n'est qu'un vain mot, un concept sans contenu, il ne peut pas consacrer sa vie à empêcher qu'elle adienne. Il sait que la « liberté » est « bonne » et la « servitude » « mauvaise ». Mais ce « bon » et ce « mauvais » sont fort différents du « bon » dont se délecte celui qui, enfermé dans sa coquille de noix, pense être le roi d'un espace infini, et du « mauvais » dont il souffre lorsqu'on le tire de sa coquille pour le jeter à la mer, lorsque le fil du temps est brisé. Ainsi, la « bonne » liberté de Rome peut-elle faire pencher la balance de son côté, face à la perspective d'y laisser sa tranquillité ? Pour Hamlet, la liberté, en tant que concept, est « supérieure » au bonheur personnel. Mais ce « supérieur » est quelque chose d'extérieur, d'étranger, qui semble n'exister que pour établir la différence entre deux représentations. Une force venue d'ailleurs, contre laquelle on ne peut se révolter ouvertement, plus encore une force dont on doit faire l'éloge, lui a imposé ce « supérieur » et lui a interdit, ne serait-ce que d'imaginer qu'il est possible de penser différemment. La

---

<sup>1</sup> *Id.*, II, 1, *op.cit.*, p.366

<sup>2</sup> Plutarque, *op.cit.*, XV, p.422

liberté de Rome n'a pas de signification réelle pour Hamlet, comme tout, pratiquement, dans la vie.



Любить ее, ценить, как часть своей души, как то, без чего жизнь невысказана, он не умеет. И поэтому, чем сильнее и громче он будет воздавать ей похвалу открыто, тем энергичнее всем существом своим он будет бежать к приятному покою ореховой скорлупы, где о свободе и рабстве пишутся философские трактаты. Там, где сталкиваются у Гамлета жизненные интересы - он не размышляет, ибо его ничто не удерживает. Он бьется с корсарами, посылает в Англию на смерть двух друзей молодости. Здесь Гамлета-медлителя нет. Здесь принц не спрашивает себя "что благороднее, что лучше" - сносить или восстать. Но "отец убит", "престол Дании постелью стал для гнусного разврата" - это для Гамлета преступления Нерона и Клеопатры, это лежит вне его, не связано с ним. Эти события не прибавляют ему способности негодовать, не рожают в нем потребности идти дальше привычного "размышления". Всеми силами старается он подогреть себя, наполнить потерявшие для него смысл слова "убийство", "кровосмешение". Как разрисовывает он благородство и достоинства покойного отца, каким отвратительным изображает он "смеющегося злодея" Клавдия, какие эпитеты придумывает он для преступления матери! И все это - "слова, слова, слова", все это - категории, пестрые, резко бьющие в глаза - но бессодержательные. Что же подвигло бы Гамлета к борьбе за свободу Рима, если ни смерть отца, ни бесчестие матери не заставили его пойти против дяди? Очевидно, этот вопрос был бы разрешен для Гамлета в тот же момент, когда был поставлен. А вслед за тем наступило бы размышление, которое даже в одном из стольких *contra* нашло бы вполне удовлетворяющее богоподобный разум объяснение бездействия. Помимо любви и благодарности к Цезарю достаточно было бы одного сомнения в том, действительно ли он ищет власти, чтоб оправдать тайное стремление к покою. А затем, как поднять руку на того, кто спас жизнь? Как убить друга? Опасность предприятия, последствия убийства!.. Тут не только Гамлет, который всю жизнь сводит к "мышлению" и ничего кроме покоя не ищет и не ценит, - тут всякий, в ком было бы хоть немного желания сберечь себя, кто стремился бы только изображать пред собой и другими орла, рвущегося на свободу, а в душе предпочитал бы клетку, нашел бы достаточно предлогов, чтоб облечь в идеальнейшие одежды слабость своего духа. Но у Брута нет этого. В мучительном процессе вырвал он из своего сердца и любовь к Цезарю, и благодарность, и опасения за исход дела, и любовь к Порции, и глубокую ненависть к пролитию крови, и отвращение к тайному убийству. Пред ним была свобода - не понятие, не то, что "должно" чтить, а что было ему дороже всего на свете. Рабство не было для него словом иного цвета, чем свобода, а несчастием, истинным горем, которое отравило бы ему всю жизнь. Не вне его раздался повелительный голос, требовавший от него великой жертвы ради чего-то ему чуждого, а в нем самом. И этот голос покрыл собою все другие голоса: без свободы - дружба, любовь, семья, наука, искусство - все увядает, как цветы без солнца.

И Брут тоже - мыслитель, как и Гамлет, тоже - философ. Но он "мыслит" иначе. Ему не нужно прежде перестать быть человеком, специализироваться в исследователя, в философа со всеми специфическими особенностями, присущими людям этого типа, чтобы потом, отрешившись от жизни, начать разбирать ее. Жить и мыслить у него не два разделенные, противоположные один другому процесса, а один.

Aimer, accorder du prix à cette liberté, comme à une partie de son âme, comme quelque chose sans laquelle la vie serait impensable, il n'en est pas capable. C'est pour cette raison que plus il lui rend des éloges tonitruants, plus il s'efforce, de toute son âme, de regagner au plus vite le charme paisible de sa coquille de noix, où l'on fait à propos de la liberté et de la servitude des traités de philosophie. Lorsque des intérêts vitaux s'affrontent chez Hamlet, il ne réfléchit pas, car rien ne le retient. Il se bat contre des corsaires, envoie se faire tuer en Angleterre ses deux amis de jeunesse. Il cesse d'être cet Hamlet nonchalant qu'on connaît. Il ne se demande pas s'il est « plus noble », s'il vaut « mieux » se soumettre ou se révolter. En revanche, que « son père ait été tué », que « le lit royal de Danemark soit la couche de la luxure et de l'inceste damné », c'est pour Hamlet le crime d'un Néron ou d'une Cléopâtre, cela se trouve en dehors de lui, sans lien avec lui. Ces événements ne lui donnent pas la possibilité de s'indigner, ne font pas naître en lui le besoin d'aller au-delà de ses habituelles « réflexions ». Il essaie de toutes ses forces d'échauffer en lui, de remplir du sens qu'ils ont perdu, les mots de « meurtre », d'« inceste ». Comme il dépeint admirablement la noblesse et les qualités de son père, comme il nous rend odieux ce « scélérat souriant<sup>3</sup> » de Claudius, et quelles épithètes n'invente-t-il pas pour évoquer le crime de sa mère ! Et tout cela n'est finalement que « des mots, des mots, des mots », des catégories hautes en couleurs, qui sautent aux yeux par leur tranchant, mais dépourvues de contenu. Où Hamlet trouverait-il l'impulsion de se battre pour la liberté de Rome si ni la mort de son père, ni le déshonneur de sa mère n'ont pu le forcer pas à s'armer contre son oncle ? Évidemment, pour Hamlet cette question serait résolue aussitôt qu'elle serait posée. Elle serait suivie d'une méditation qui trouverait, dans le moindre argument *contre*, une explication amplement suffisante pour la divine raison de ne rien faire du tout. Outre l'amour et la reconnaissance que Brutus éprouve à l'égard de César, le doute pesant sur la réalité des intentions du dictateur de s'emparer du pouvoir suffirait amplement à Hamlet pour justifier son secret désir de tranquillité. Et puis, comment lever la main sur quelqu'un à qui l'on doit la vie ? Comment tuer un ami ? Le péril de l'entreprise, les conséquences du meurtre !... Non seulement Hamlet - dont la vie se résume à « méditer » et qui ne recherche et n'apprécie rien d'autre que la tranquillité - mais quiconque ayant un tant soit peu le désir de se préserver, quiconque aimant mieux au fond les barreaux d'une cage que la liberté de l'aigle dont il est seulement capable d'offrir une belle image, tout homme de ce type trouverait assez d'excuses pour dissimuler sous les plus beaux habits la faiblesse de son caractère. Mais il n'y a rien de tel chez Brutus. Au cours d'un processus douloureux, il extirpa de son cœur aussi bien l'amour et la reconnaissance qu'il avait pour César, que ses craintes quant à l'issue de l'affaire, son amour pour Portia, sa hantise profonde du sang versé et son dégoût pour les complots. Devant lui se dressait la liberté, non pas le concept de ce qu'« il faut » révéler, mais ce qu'il avait de plus cher au monde. La servitude n'était pas pour lui un mot, à la coloration différente du mot liberté, mais une véritable calamité, un mal qui aurait empoisonné sa vie. On n'entend pas retentir, comme dans *Hamlet*, une voix impérieuse qui exige de lui un immense sacrifice pour quelque chose qui lui semble étranger. Cette voix retentit en lui-même et couvre toutes les autres : sans liberté, aussi bien l'amitié que l'amour, la famille, la science ou l'art, tout fane comme des fleurs sans soleil.

Pourtant, Brutus est lui aussi un penseur, comme Hamlet. Lui aussi est un philosophe. Mais il « pense » différemment. Il n'a pas besoin de cesser d'être un homme, de se spécialiser en devenant chercheur, philosophe, avec toutes les particularités spéciales propres aux hommes de ce type, pour ensuite s'abstraire de la vie et commencer à l'analyser. Vivre et penser ne sont pas chez lui deux processus séparés et opposés, mais un seul et même processus.

---

3 *Hamlet*, I, 5, *op.cit.*, T.1, p.237

Поэтому вечного противоречия как господствующего настроения у него не может быть. У него прошлое, настоящее и будущее, отдаленные и близкие люди - все имеет цену, как каждый конкретный предмет. Рабства нет еще - оно лишь грозит, но Брут уже чувствует его ужас.

Для Гамлета, как для истинного "мыслителя", Клавдий обращается в исторического Нерона, мать - в почти мифическую Клеопатру, человек - в квинтэссенцию праха, жизнь - в "цветение". Брута будущее рабство гнетет, как недавняя тяжкая обида. Для Гамлета жизнь - сон, для Брута сон обращается в бдение.

Теперь послушаем монолог Брута. Слова точно выкованы из железа. На них нет и следа бессонных ночей, тяжелых переживаний. Такой твердости и ясности Гамлет не достиг бы и в чисто теоретических проблемах. А каждое слово Брута куплено кровью, добровольно принятыми на себя муками. Ничего не преувеличено, ничего не скрыто; ни жалобы на судьбу, ни ужаса пред будущим. Это все побеждено, все отступило пред тяготеющей над Римом грозной опасностью рабства. Нужно принять тяжелое бремя, нужно решиться на ненавистное сердцу дело. Но есть зачем, и вся душа покоряется одной мысли, одному желанию. Внутренняя борьба не сломила Брута и не испугала его. Он вышел из нее победителем, полным жизни и веры в свое дело. И это слышно в каждой произносимой им фразе:

Лишь смертию его возможно нам  
Достигнуть цели. Но к нему я злобы  
Не чувствую; стремлюсь я к общей пользе.  
Ему короны хочется - вопрос:  
Изменит ли она его характер?  
При свете дневном гады выползают:  
Тогда должны под ноги мы смотреть.  
Короновать его? Прекрасно! Через это  
Ему дадим мы жало, и тогда  
По произволу нам грозить он будет.  
Величие клонится к вреду, когда  
Могуществом заглушена в нас совесть.  
О Цезаре сказать я должен правду:  
Я никогда не замечал, чтоб страсти  
Сильней рассудка были в нем. Но опыт  
Нас научает, что смиренье - то же,  
Что лестница для новых честолюбцев:  
Входя - лицо они к ней обращают;  
Взойдя же - к ней становятся спиною,  
Взор тотчас устремляют к облакам  
И презирают мелкие ступени,  
По коим до вершины добрались.  
То ж может быть и с Цезарем - и надо  
Предупредить возможность эту. Правда,  
В том, что теперь он - нет к вражде предлога;  
Но обратим вниманье - до каких  
Он крайностей дойдет, когда значенье  
Его усилится. Мы на него должны  
Смотреть, как на змеиное яйцо:  
Дай выйти из него плоду - и много  
Он причинит вреда, по злой природе.  
Убьем же лучше гада в скорлупе!

C'est pourquoi il ne peut pas demeurer comme Hamlet dans un état de contradiction permanente. Son passé, son présent et son avenir, les gens qui sont proches ou éloignés de lui, tout a de la valeur pour lui, comme n'importe quel objet concret. La servitude n'existe pas encore, elle n'est encore qu'une menace, mais Brutus en sent déjà toute l'horreur.

Pour Hamlet, pour un vrai « penseur », Claudius devient la figure historique de Néron, sa mère devient la quasi-mythologique Cléopâtre, l'homme une « quintessence de poussière » et la vie une « floraison ». La servitude à venir oppresse Brutus comme s'il venait de subir un terrible affront. Pour Hamlet, la vie est un songe, pour Brutus, ce songe se transforme en veillée.

Écoutons à présent le monologue de Brutus. Ses paroles ciselées, façonnées au feu de la forge, ne portent nulle trace de ses nuits sans sommeil ni de ses pénibles tourments. Même dans la résolution de problèmes purement théoriques, Hamlet n'atteindrait pas à une telle clarté et à une telle fermeté. Et chaque mot prononcé par Brutus, il l'a payé de son sang, du supplice qu'il a volontairement accepté d'endurer. Rien n'y est exagéré, rien n'y est dissimulé, ni les griefs contre le destin, ni l'effroi devant l'avenir. Tout est vaincu, tout a cédé le pas à la dangereuse menace de servitude qui pèse sur Rome. Il faut accepter ce lourd fardeau, il faut se décider à une action odieuse à son cœur. Mais il y a un enjeu, et l'âme se soumet tout entière à une seule pensée, à un seul désir. La lutte intérieure n'a pas brisé Brutus et ne l'a pas effrayé. Il en est sorti vainqueur, plein de vie et de foi dans son action. Et cette victoire résonne dans chacune des phrases qu'il prononce :

« Ce doit être par sa mort, et, pour ma part,  
Je n'ai personnellement aucun motif de le frapper  
Que la cause publique. Il veut être couronné !  
À quel point cela peut changer sa nature, voilà la question.  
C'est le jour éclatant qui fait surgir la vipère  
Et nous convie à une marche prudente. Le couronner ! Cela...  
Et alors, j'en conviens, nous l'armons d'un dard  
Qu'il peut rendre dangereux à volonté.  
L'abus de la grandeur, c'est quand elle sépare  
La pitié du pouvoir. Et pour dire la vérité sur César,  
Je n'ai jamais vu que ses passions dominassent  
Sa raison. Mais il est d'une vulgaire expérience  
Que la jeune ambition se fait de l'humilité une échelle,  
Vers laquelle elle se tourne tant qu'elle monte ;  
Mais dès qu'une fois elle atteint le sommet suprême,  
Elle tourne le dos à l'échelle,  
Et regarde dans les nues, dédaignant les vils degrés  
Par lesquels elle s'est élevé. Voilà ce que pourrait César :  
Donc, pour qu'il ne le puisse pas, prévenons-le. Et, puisque la querelle  
Ne saurait trouver de prétexte dans ce qu'il est aujourd'hui,  
Donnons pour raison que ce qu'il est, une fois agrandi,  
Nous précipiterait dans telles et telles extrémités.  
Et, en conséquence, regardons-le comme l'embryon d'un serpent  
Qui, à peine éclos, deviendrait malfaisant par nature,  
Et tuons-le dans l'oeuf.<sup>4</sup> »

---

4 *Jules César*, II, 1, *op.cit.*, T.10, pp.357

Вот размышления Брута; это - заключение творческого душевного процесса: оно приводит к твердому решению, подобно тому, как у поэта из многочисленных "колеблющихся образов", после тяжкого и мучительного душевного напряжения рождается полная жизни картина. Измерение и взвешивание раскрашенных понятий - работа гамлетовской "мысли" - дает в конце концов новое раскрашенное понятие, которое, как бы ярко оно ни было, не заставит встрепенуться душу бедного принца. Гамлету нужно не лучше увидеть, не внимательнее рассмотреть то, что он разглядывал до сих пор, а узнать нечто совсем иное; ему необходимо выстрадать себе пробуждение, хотя бы то маленькое, которое знал актер. Когда он впервые заплачет над Гекубой, он узнает, "что благороднее, что лучше", он научится искусству говорить железные слова Брута, поймет, что они идут не из внешнего горнила, а, как лучшая кровь его, текут из сердца. Когда он будет поститься днем, не спать по ночам, когда ему станет так бесконечно дорог отец, так безысходно мучителен позор матери, так отвратителен убийца Клавдий, как Бруту противно рабство и дорога свобода, тогда узнает он, как связывается распавшаяся связь времен и не будет беспомощно рыдать, подобно ребенку, увидевшему нож хирурга, а смело, как муж, пойдет на муки, ибо они не против жизни, а для жизни. Пусть научится терзаться за самого себя, пусть измучится сознанием, что он не лучший, а худший, что он - трус, раб, и тогда ценность жизни и смысл ее станут ему понятны. Он станет иным в жизни сам и создаст иную философию, которая не отвергнет человека, а объяснит его, которая не унижит приниженного, а возвысит. При ровном, отвлеченном существовании творческая мысль погибает. Брут, тип древнего философа, пусть служит примером и образцом для нашего поколения ученых. Он взялся за книги, чтобы при их помощи лучше понять жизнь, а не ушел в книги, чтобы ими жить. И поэтому - он и в жизни, и в науке на своем месте. Гамлет же и как философ, и как практический деятель - одинаково несостоятелен.

Telles sont les méditations de Brutus. Elles sont la conclusion d'un processus mental créateur, elles conduisent à une décision ferme, de même qu'au terme d'une pénible et douloureuse tension de l'âme, le poète parvient à fixer d'une multitude d'« illusions l'inconstant essor <sup>5</sup>» dans un tableau plein de vie. Jauger et peser des concepts chamarrés, ainsi que travaille la « pensée » d'Hamlet, ne produit au final qu'une nouvelle chamarrure, qui, bien que flamboyante, ne force pas l'âme du pauvre prince à secouer ses ailes. Ce dont a besoin Hamlet, ce n'est pas de mieux voir ou de considérer les choses plus attentivement qu'il ne l'avait fait jusqu'à présent, mais d'apprendre quelque chose de fort différent ; il lui faut conquérir au prix de sa souffrance cet éveil, même infime, que connaissait l'acteur ambulante. Lorsqu'il pleurera Hécube pour la première fois, alors il découvrira ce qui est « meilleur et plus noble », il apprendra l'art de parler avec les mots d'airain de Brutus, il comprendra que ces mots ne sortent pas d'un creuset étranger mais qu'ils affluent de son cœur comme un sang nouveau. Lorsqu'il *jeûnera le jour et s'abstiendra de dormir la nuit*, lorsque son père lui sera plus cher que tout et que le déshonneur de sa mère le jettera dans une tristesse inconsolable, lorsqu'il haïra Claudius autant que Brutus hait la servitude et chérit la liberté, alors Hamlet saura comment renouer le fil brisé du temps et cessera de verser des sanglots désespérés comme un enfant devant le scalpel du chirurgien. Il affrontera sans peur, comme un homme, les tourments qui l'attendent, car ils ne sont pas contre la vie, mais pour la vie. Qu'il apprenne donc à souffrir de ce qu'il est, qu'il soit accablé par la conscience de ne pas être le meilleur mais le pire des hommes, un lâche, un esclave, alors il comprendra la valeur et le sens de la vie. Il deviendra différent dans la vie et fondera une philosophie différente qui ne rejettera pas l'homme, mais l'expliquera, qui n'abaissera pas ce qui est bas, mais l'élèvera. La pensée créatrice meurt dans une existence abstraite et plate. Brutus, le philosophe antique type, devrait servir de modèle et d'exemple à notre génération de savants. Il est allé vers les livres pour mieux connaître la vie grâce à eux, il ne s'est pas enfui dans les livres pour en faire sa vie. C'est pourquoi il est à sa place aussi bien dans la vie que dans la science. Hamlet, lui, est aussi inconsistant comme philosophe que comme homme pratique.

---

5 Chestov renvoie ici aux «schwankende Gestalten » (litt. : formes vacillantes) évoquées au début de la *Dédicace* du premier *Faust* de Goethe (1808). Les quatre premiers vers de cette élégie, consacrée à la création poétique et à la mémoire, sont traduits par Gérard de Nerval comme suit :

« Venez, illusions !... au matin de ma vie  
Que j'aimais à fixer votre inconstant essor !  
Le soir vient, et pourtant c'est une douce envie,  
C'est une vanité qui me séduit encore. »

(cf. Goethe, *Faust et le second Faust*, Note 23, *op.cit.*, pp.343-344.)

## XII

Брут везде остается самим собою. Все его мысли и поступки, каких бы предметов они ни касались, говорят нам о Бруте, как листья одного дерева о корнях, от которых они получили свое питание. Мальчик докладывает ему, что его спрашивают какие-то люди. Брут знает, что это заговорщики. Они напоминают ему, что его ждет: что завтра ему, Бруту, нужно будет притворяться, лгать, все затем, чтобы своею рукою вырвать жизнь у любимого друга, у того, кто ему так верил, кому он столь многим обязан. Из уст его вырываются горькие слова, в которых слышатся все мучительные переживания его:

О заговор! ужели ты стыдишься  
Открыть свое опасное чело  
И в тьме ночной, которая дает  
Злодействам наибольшую свободу?  
О, если так, то где найдешь ты пропасть,  
Чтоб спрятать днем чудовищный свой лик?  
И не ищи - прикрой его улыбкой  
И ласкою: коль будешь ты ходить  
В своем природном образе, то даже  
Эреба мрак тебя не защитит.

В последний раз взглянул он на своего друга, на свое прошлое. Он отдал им дань своей любви - отныне больше нет у него для них ничего. Его зовет Рим - нужно проститься с Цезарем. Его зовет свобода - нужно решиться на заговор - ему, Бруту, для которого простое притворство, простая ложь - ненавистны.

Но в разговоре с товарищами по страшному делу Брут снова тверд и непоколебим. Вся горечь, вся боль пережитого загнана вглубь души. Никто и не подозревает, какою ценою далась Бруту смерть Цезаря, слушая его ясные, обдуманно речевые. Кассий предлагает принести клятвы. Брут говорит, что не нужно клясть:

Когда позор перед лицом людей,  
Когда душевные страдания наши,  
Неправды этих бедственных времен -  
Когда все эти побуждения слабы,  
То разойдемся вовремя; пусть каждый  
Опять на ложе праздное свое  
Отправится сейчас отсюда.

Вот Брут! У него слова убеждения не для себя, а для других. Эти слова - лишь слабый отблеск его мыслей и чувств; и они способны заменить клятвы, наполнить отвагой дух человека. Он не расписывает, не преувеличивает, не накладывает слоев ярких красок. Он краток, ибо у него есть что сказать. И это - истинный оратор, который убеждает и вдохновляет не разнообразием многословия, а силой и глубиной своего чувства. Возможно ли доказать, что позор - нехорош, что нужно положить конец злоупотреблениям тирана, что нужно устранить несправедливость? Спящему человеку сон кажется лучшим существованием.

## XII

En toutes circonstances, Brutus reste lui-même. Toutes ses pensées et tous ses actes, quel que soit leur objet, nous parlent de Brutus, comme les feuilles d'un arbre nous parlent des racines qui les ont nourries. Un petit garçon lui fait savoir que des gens le demandent. Brutus sait qu'il s'agit des conjurés. Ils lui rappellent ce qui l'attend, que demain, Brutus devra faire semblant, mentir, et tout cela pour ôter de sa propre main la vie à son ami si cher, qui lui faisait confiance et à qui il doit tant. Des paroles amères s'échappent de ses lèvres, dans lesquels on sent tous les tourments qu'il endure :

« O conspiration !  
As-tu honte de montrer ton front sinistre dans la nuit,  
Au moment où le mal est le plus libre ? Oh ! Alors, dans le jour,  
Où trouveras-tu une caverne assez noire  
Pour cacher ton monstrueux visage ? Non, ne cherche pas de caverne, ô Conspiration !  
Masque-toi sous les sourires de l'affabilité,  
Car si tu marches de ton allure naturelle,  
L'Erèbe lui-même ne serait pas assez ténébreux  
Pour te dérober au soupçon.<sup>1</sup> »

Brutus a jeté un dernier regard à son ami, à son passé. Il s'est acquitté de son amour pour eux et il n'a plus rien à leur offrir désormais. Rome l'appelle, il lui faut dire adieu à César. La liberté l'appelle, il lui faut prendre le parti de la conspiration, lui, Brutus, qu'un simple mensonge, qu'une simple feinte répugne.

Cependant, en discutant avec ses camarades de l'acte effroyable auxquels ils se préparent, Brutus redevient ferme et inflexible. Il a enfoui profondément en lui toute l'amertume et la douleur endurées. Personne ne soupçonnerait même ce que la mort de César coûte à Brutus, à entendre ses discours limpides et mûrement réfléchis. Cassius propose aux conjurés de prêter serment. Brutus lui répond que les serments sont inutiles :

« Si l'infamie,  
La souffrance de nos âmes, les abus du temps,  
Si ce sont là de faibles motifs, brisons vite,  
Et que chacun s'en retourne à son lit indolent ;<sup>2</sup> »

Voilà Brutus ! Il parle non pour se persuader lui-même, mais pour persuader les autres. Ses paroles ne sont qu'un pâle reflet de ses pensées et de ses sentiments. Mais elles sont assez fortes pour remplacer les serments et enhardir un homme. Il n'enjolive pas, il n'exagère pas, il ne badigeonne pas son discours de couleurs vives. Il est concis parce qu'il a quelque chose à dire. Et c'est cela le véritable orateur, qui persuade et encourage, non par son inépuisable faconde, mais par la puissance et la profondeur de ses sentiments. Peut-on démontrer que l'infamie est un mal, qu'il faut mettre fin aux abus d'un tyran, qu'il faut faire disparaître l'injustice ? Pour un homme qui dort, le sommeil est la meilleure des existences.

1 *Jules César*, II, 1, *op.cit.*, T.10, pp.359-360

2 *Id.*, p.361. La traduction d'Hugo dit « Si la conscience humaine », là où nous retraduisons : « Si le déshonneur public » ('if not the face of men') pour rester en conformité avec l'argumentation de Chestov sur le thème du « *pozor* » (la honte, le déshonneur) qui est plus public, plus social que le « cas de conscience » que mentionne Hugo, éprouvé en son for intérieur et non « face aux hommes ».



Разбудите его, покажите ему иную жизнь, не скованную легкими мечтами, а глубокую и свободную, и он с радостью возьмет ее вместо сна или прозябания. Люди принимают и ярмо, и обиды, и бич, и всю ту неправду, о которой говорит Гамлет, не потому, что их пугает неизвестность, ждущая за гробом, а потому, что они не знают иной жизни; им кажется, что та маленькая доля покоя и радостей, которая все же и при тиране, и при неправде остается для человека - это все, что может дать жизнь. Они не знают, зачем восставать, зачем искать лучшего. Гамлет удивляется, что могильщик копает могилу - и поет, но ему не странно, что на троне дядя-отец, убивший его отца и тетка-мать, обратившаяся в наложницу убийцы, а он сам рассуждает об Александре Великом! Дело ораторов, поэтов, пророков звать прежде всего людей к новой жизни, а для этого им прежде всего надо самим знать и ценить ее:

В злых делах клянутся  
Сомнительные люди; но к чему  
Пятнать мы станем доблесть наших целей  
И силу непреклонную души  
Той мыслию, что наши предприятия  
И действия имеют нужду в клятвах?  
Не каждая ли крови капля в жилах  
У римлянина незаконной станет,  
Когда из обещаний, данных им,  
Нарушит он хоть малую частицу?

Сравните эти простые, вдохновенные слова Брута с искусственным витийством Антония, произносящего свою речь над трупом Цезаря. У Брута слова скорей мешают ему, чем помогают его цели - перелить в товарищей свою душу. Он говорит, ибо иначе нельзя общаться с людьми. Но еще больше, чем его словам, верят его убежденности и силе, которая у всех вызывает подъем духа, готовность жить иначе, шире, полнее, чем они жили до сих пор. Когда Брут произносит слово "позор", которое, как умное слово в ушах глупца, спало в ушах ленивого - оно пробуждает. Когда Брут произносит слово "честь", становится ясно, что честь - величайшее благо.

И это только потому, что Брут сам чувствует, как отвратителен позор и как ценна свобода только потому, что для него свобода в действительности лучшее благо, а позор - высшее несчастье. Это не нечто условно необходимое, должное, выученное из прописей, молитвенников или философских книг; это то - из чего жизнь. И кто живет - тот не мирится с рабством, кто был свободен - тот не вынесет позора. Суббота для человека, а не человек для субботы. Только полная прибитость жизни могла породить чудовищную мысль, что свобода, честь, все то, что мы называем нравственностью, долгом, есть выдумка одного богоподобного разума, стремящегося назло нашей природе измышлять для нее суровые и трудные законы.

Réveillez-le, faites-lui voir une autre vie, non pas figée et entravée par des rêveries, mais profonde et libre, et il l'embrassera avec joie au lieu de sommeiller et de végéter. Les hommes acceptent de supporter les fardeaux, les flagellations, les injures et toute cette imposture (*nepravda*) dont parle Hamlet<sup>3</sup>, non pas parce qu'ils redoutent ce qui les attend dans l'au-delà, mais parce qu'ils ne connaissent pas d'autre vie que celle-là. Il leur semble que cette petite part de joie et de quiétude, octroyée à l'homme même quand règnent les tyrans et l'imposture, c'est là tout ce que la vie peut leur donner. Il ne savent pas pourquoi se révolter, pourquoi chercher mieux. Hamlet s'étonne que le fossoyeur creuse des tombes en chantant, mais il ne lui semble pas étrange de voir sur le trône du Danemark le couple régicide formé par son « oncle-père et (sa) tante-mère<sup>4</sup> » ! Lui disserte sur Alexandre le Grand ! Le souci des orateurs, des poètes et des prophètes est avant tout d'appeler les hommes à une vie nouvelle, et eux-mêmes doivent pour cela aimer et apprécier la vie :

« Laissons jurer dans de mauvaises causes  
Les créatures dont doutent les hommes ; mais ne souillons pas  
La sereine vertu de notre entreprise,  
Ni l'indomptable fougue de nos coeurs  
Par cette idée que notre cause ou nos actes  
Exigent un serment. Chaque goutte de sang-froid  
Que porte un Romain dans ses nobles veines,  
Est convaincue de bâtardise,  
S'il enfreint dans le moindre détail  
Une promesse échappée à ses lèvres.<sup>5</sup> »

Comparez les paroles simples et exaltées de Brutus aux artifices d'éloquence déployés par Antoine dans sa tirade sur le cadavre de César. Pour Brutus, les mots entravent davantage qu'ils ne servent ses desseins, à savoir insuffler son ardeur à ses camarades. Il parle parce qu'il est impossible de communiquer autrement avec les gens. Mais bien plus qu'à ses paroles, c'est à sa conviction et à sa force qu'on se fie. Elles soulèvent chez ses auditeurs une vague de hardiesse, elles leur donnent la volonté de mener une vie différente, plus grande et plus intense que celle qu'ils connaissaient jusqu'ici. Lorsque Brutus prononce le mot « infamie », qui n'est qu'un bruit aux oreilles du lâche comme une sage parole aux oreilles du sot<sup>6</sup>, c'est un mot qui aiguillonne. Lorsqu'il prononce le mot « honneur », il devient tout à fait clair que l'honneur est un bien inestimable.

Et c'est uniquement car Brutus sent en lui-même combien l'infamie est répugnante et combien la liberté est précieuse, uniquement car, pour lui, la liberté est réellement le bien suprême et l'infamie le plus grand des maux. Il ne s'agit pas d'une chose théoriquement nécessaire, tirée d'un manuel, d'un bréviaire ou d'un livre de philosophie, c'est la source de la vie. Un homme vivant ne peut s'accommoder de l'esclavage, un homme qui a connu la liberté ne peut supporter l'infamie. Le sabbat a été fait pour l'homme, et non l'homme pour le sabbat<sup>7</sup>. Seul un état d'abattement complet de la vie a pu engendrer cette idée monstrueuse, selon laquelle la liberté, l'honneur, tout ce que nous appelons la morale et le devoir, serait l'invention de la divine raison, qui chercherait, au grand dam de notre nature, à échafauder pour elle des lois rigoureuses et pénibles.

3 *Hamlet*, III, 1, *op.cit.*, T.1 p.275.

4 *Hamlet* II, 2, *op.cit.*, p.263

5 *Jules César*, II, 1, *op.cit.*, T.10, p.362

6 Variation sur le thème de l'ouïe sélective développé par Hamlet au cours de la pièce. Voir *Hamlet* II, 2, *op.cit.*, p.263 : « A chaque oreille un auditeur » ('at each ear a hearer') et plus loin, *Hamlet*, IV, 2, *op.cit.*, T.10, p.313 : « Un méchant propos se niche dans une sotte oreille » ('a knavish speech sleeps in a foolish ear.'). Chestov reprend la métaphore des paroles qui sommeillent dans l'oreille de ceux qui ne peuvent les comprendre pour montrer que la sobre éloquence de Brutus parvient à dépasser cette incommunicabilité évoquée par Hamlet.

7 Nouvelle Bible Segond, Mc, 2, 27-28

Мы ищем лучшего и высшего и находим его, если не отступаем из трусости, т. е. из нравственной лени. Если покой прельщает и заставляет мириться даже с рабством, то это лишь потому, что люди не знают свободной жизни. Для Брута - выбора нет. Он рабства не примет, он не вынесет позора, как Гамлет не стерпел бы обиды, нанесенной ему лично, как Ромео не пережил смерть Джульетты. Любовь к Риму победила любовь к Цезарю - он сам это скажет в своей речи к народу. Для Гамлета же этой любви не существовало. Он забыл смерть отца, покинул Офелию, оставил свою мать на ложе убийцы - а дрался с корсарами, подводил подкоп аршином глубже под Розенкранца и Гильденстерна. Для него жизнь кажется наполовину сном, как говорит Брандес. Шопенгауэр тоже утверждает, что каждый философ должен испытывать такое чувство, будто жизнь - сон. Иначе и быть не может. Оттого-то философы и понимают жизнь как цветение на поверхности. Гамлет, однако, лучше формулирует это настроение, когда прибавляет к сну еще еду. Но Брут - истинный философ, т. е. думающий и чувствующий человек. Жизнь для него жизнь, а не мимолетный сон, и люди для него - люди, а не видения, поэтому-то он и не может быть пассивным зрителем - а вмешивается в события, ищет все сделать лучше. Посмотрите, какой глубокий интерес проявляет он ко всему, что окружает его. Кассий предлагает убить Антония - Брут отклоняет это предложение. Для него Антоний не перестает быть человеком даже тогда, когда опасность и крайнее напряжение душевных сил должно было бы его заставить всех и все позабыть. Гамлет отправляет Розенкранца и Гильденстерна на смерть так, между прочим, без всякой нужды, а Клавдия не убивает. Брут же говорит Кассию:

Не будем мы, мой Кассий, мясниками,  
Мы Цезаря лишь в жертву принесем;  
Против его мы духа восстаем,  
А дух людей ведь не имеет крови.  
*О, если бы, его не убивая,*  
*Могли его мы духом овладеть!*  
Но он - увы! За этот дух страдая,  
Кровавой смертью должен умереть.  
*Убьем его мы смело, но без гнева,*  
*Как жертву, приносимую богам;*  
Не станем рвать его в куски, как труп,  
Бросаемый на пищу псам голодным.

Цезаря Брут приносит в жертву, ибо иначе нельзя овладеть его духом! Какая разница между Брутом с одной стороны и Октавием с Антонием - с другой. Эти последние, как только им удалось изгнать из Рима своих противников, первым делом занялись проскрипциями. И в списки заносились не только те, которые казались опасными для их честолюбивых замыслов, но все, кто сколько-нибудь был неприятен триумвирам. Приведем любопытнейшее место из Плутарха об их совещании:

Nous sommes en quête de ce qu'il y a de meilleur et de plus haut, et nous les découvrons, si la lâcheté, c'est-à-dire la paresse morale, ne nous fait pas reculer. Si la quiétude est séduisante, si elle force les hommes à s'accommoder de la servitude, c'est uniquement parce qu'ils ne connaissent pas la vie libre. Pour Brutus, il n'y a pas d'alternative. Il n'acceptera pas la servitude, il ne supportera pas l'infamie, de même qu'Hamlet n'a pas toléré d'être outragé personnellement, ni Roméo de survivre à la mort de Juliette. L'amour de Brutus pour Rome a vaincu son amour pour César. Il le dira lui-même dans son discours au peuple. Pour Hamlet, cet amour-là n'existait pas. Il a oublié la mort de son père, abandonné Ophélie, laissé sa mère dans le lit d'un assassin, tandis qu'il se battait avec des corsaires et creusait un mètre au dessous des mines de Rosencrantz et Guildenstern<sup>8</sup>. Pour lui, la vie est à moitié rêvée comme le dit Brandes<sup>9</sup>. Schopenhauer affirme lui aussi que tout philosophe doit avoir éprouvé le sentiment que la vie est un songe<sup>10</sup>. Il ne saurait en être autrement. C'est justement pour cette raison que les philosophes comprennent la vie comme une floraison à la surface de l'être. Hamlet, cependant, formule mieux cet état d'esprit lorsqu'il ajoute au sommeil la nourriture<sup>11</sup>. Mais Brutus est un véritable philosophe, c'est-à-dire un homme qui pense et qui sent. Pour lui, la vie est la vie et non un songe éphémère, et les hommes sont pour lui des hommes et non des fantômes. C'est pourquoi il ne peut pas être un spectateur passif, au contraire, il participe aux événements, cherche à tout améliorer. Regardez quel profond intérêt il porte à tout ce qui l'entoure. Cassius lui propose de tuer Antoine, mais Brutus décline sa proposition. Pour lui, Antoine reste un homme, même lorsque le danger et la tension extrême de ses forces morales devraient le forcer à oublier tout ce qui l'entoure. Hamlet envoie Rosencrantz et Guildenstern à la mort pour rien, en passant, sans la moindre nécessité, alors qu'il ne tue pas Claudius. Tandis que Brutus, lui, dit à Cassius :

« Soyons des sacrificateurs, mais non des bouchers, Caius.

Nous nous élevons tous contre l'esprit de César,

Et dans l'esprit des hommes il n'y a pas de sang.

*Oh ! si nous pouvions atteindre l'esprit de César,*

*Sans déchirer César ! Mais, hélas !*

Pour cela il faut que César saigne ! Aussi, doux amis,

*Tuons-le avec fermeté, mais non avec rage ;*

*Découpons-le comme un mets digne des dieux,*

Mais ne le mutilons pas comme une carcasse bonne pour les chiens.<sup>12</sup> »

Brutus sacrifie César parce qu'il ne peut atteindre son esprit ! Il y a un monde entre Brutus, d'un côté, et Octave et Antoine de l'autre. Ces derniers, sitôt qu'ils purent chasser de Rome leurs opposants, s'empressèrent de rédiger la liste des proscrits. Et ils firent entrer dans cette liste non seulement ceux qui semblaient menacer leurs ambitieux desseins, mais tous ceux qui déplaisaient en quelque façon au triumvirat. On trouve dans Plutarque ce passage des plus curieux au sujet de leurs délibérations :

8 Citation libre d'*Hamlet*, III, 4, *op.cit.*, T.1, p.309 :

« Ce sont eux qui doivent me frayer le chemin

Et m'attirer au guet-apens. Laissons faire :

C'est un plaisir de faire sauter l'ingénieur

Avec son propre pétard : j'aurai du malheur

Si je ne parviens pas à creuser d'un mètre au-dessous de leurs mines,

Et à les lancer dans la lune. »

9 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.38

10 Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, T.1, Paris, Alcan, 1912, §5, pp.13-19. La référence est sans doute empruntée à Nietzsche qui l'évoque au début de la *Naissance de la tragédie*.

11 *Hamlet*, IV, 4, *op.cit.*, p.319 :

« *Qu'est-ce que l'homme,*

*Si le bien suprême, l'aubaine de sa vie*

*Est uniquement de dormir et de manger ? »*

12 *Jules César*, II, 1, *op.cit.*, T.10, p.363

"По всем спорным пунктам они сошлись без особенных затруднений и поделили меж собой римское государство, как отческое наследие; много хлопот принесло им лишь разногласие по поводу тех людей, которых они обрекали на смерть, ибо каждый искал погубить своих врагов и спасти своих родственников. Наконец они пожертвовали ненависти к своим противникам любовью и уважением, которыми они были обязаны своим друзьям и родным, так что Цезарь (Октавий) уступил Антонию Цицерона (которого хотел защитить), Антоний же взамен этого внес в списки Люция Цезаря, своего дядю с материнской стороны. И Лепиду было дозволено умертвить своего брата Павла, хотя некоторые и утверждают, что Лепид согласился на смерть брата лишь вследствие требования товарищей. Ничего не может быть ужаснее и бесчеловечнее, нежели этот обмен. Ибо, обменивая убийство на убийство, каждый обрекал на смерть и тех, которых ему выдавали товарищи, и тех, которых он выдавал товарищам, и тем виновнее оказывался пред своими друзьями, на жизнь которых он посягал, даже не имея к ним ненависти"[29].

Нужно сравнить этот рассказ Плутарха (он у Шекспира воспроизведен) об образе действия Антония и Октавия с поведением Брута, и тогда лишь станет ясно, насколько умел Брут возвыситься над своим временем. С одной стороны, бесчеловечное - даже для древнего писателя - зверство триумвиров, и с другой стороны - гуманность и мягкость Брута, какую и в наше "мягкое" время редко встретить. Он знает, что Антоний - враг, понимает, что он может оказаться опасным - и тем не менее не хочет убивать его, когда не видит к тому необходимости. Он не мясник, он не искатель славы и величия, и каждая лишняя капля пролитой крови - для него тяжелая жертва. В нем ни философия, ни война, ни общественная деятельность, ни даже атмосфера Помпея и Цезаря не в силах была убить живого человека. И это-то поразило Шекспира, и поэтому-то он из всех описанных Плутархом великих людей избрал в герои своей римской драмы Брута, хотя Брут по складу своей души не напоминал ни древнего римлянина, ни римлянина возникающей Империи. В нем нет сухого, принципиального стоицизма Катона, он не знает разнузданных страстей Антония, ему чужда идея "быть первым", которую олицетворял собою Цезарь. В нем "стихии так соединились", что он мог стать великим, не перестав быть "человеком". Ему не пришлось обратиться в мясника, чтоб убить Цезаря. Он, заговорщик, он, поднявший руку на лучшего друга, остается все-таки гуманным, честным Брутом, ибо его рукой правит не ненависть, а любовь. Для нас это кажется почти невероятным, это так противоречит всем обычным представлениям нашим о вине, преступлении и наказании. Тем более внимательно следует вслушаться и вдуматься в слова величайшего из поэтов: человека нужно наказывать не за вину его, не из ненависти к нему, порожденной тем или иным поступком, не из чувства мести, а лишь потому, что "иначе нельзя овладеть его духом". И тот, кто, как Брут, убил любя - тот совершил двойной подвиг. Он не унижился до равнодушия или злобы к жертве, т. е. остался самим собою и вместе с тем исполнил то, что от него, по его разумению, требовали обстоятельства и время.

У Гамлета, вопреки всему, что рассказывает Брандес, нет и вопроса о том, можно ли убивать. Более того, он убивает, и без всякой нужды, двух бывших своих друзей, - только потому, что они ввязались в дело. Брута же Шекспир возвысил до своего понимания наказания и преступника, при котором наказание допускается лишь потому, что иначе нельзя овладеть духом человека.

« Ils furent bientôt d'accord sur le partage de l'empire, qu'ils divisèrent entre eux comme une succession paternelle; mais ils disputèrent longtemps sur les proscriptions qu'ils avaient résolues ; chacun voulait faire périr ses ennemis, et sauver ses amis ou ses parents. La haine enfin l'ayant emporté sur les droits du sang et de l'amitié, César (NdA : Octave) sacrifia Cicéron à Antoine, qui de son côté lui abandonna Lucius César, son oncle maternel; et tous deux laissèrent Lépide placer son frère Paulus sur la liste des proscrits. D'autres disent que Lépide leur sacrifia son frère, dont ils avaient exigé la mort. Je ne crois pas qu'il se soit jamais rien fait de plus inhumain ni de plus féroce qu'un pareil échange : en obtenant ainsi le meurtre par le meurtre, ils n'étaient pas moins les meurtriers de ceux qu'ils abandonnaient aux autres que de ceux qu'on leur sacrifiait : mais c'était le comble de l'injustice que de livrer au fer des autres leurs propres astis, sans avoir contre eux aucun motif de haine. <sup>13</sup>»

Comparez ce que rapporte Plutarque (et que répète Shakespeare) des manières de faire d'Antoine et d'Octave au comportement de Brutus. On voit s'opposer d'un côté la férocité inhumaine - même aux yeux d'un auteur antique - du triumvirat, et de l'autre, la douceur et l'humanité de Brutus, qu'on rencontre rarement même à notre « douce » époque. Brutus sait qu'Antoine est un ennemi, il comprend qu'il pourrait devenir dangereux, et pourtant, il refuse de le tuer, n'en voyant pas la nécessité. Il n'est ni boucher, ni en quête de gloire et d'honneurs, et chaque goutte de sang versé en vain représente un lourd sacrifice pour lui. Ni la philosophie, ni la guerre, ni ses fonctions sociales, ni même le commerce de Pompée et de César n'ont pu tuer l'homme vivant en lui. Et c'est précisément cela qui a frappé Shakespeare et c'est pour cette raison qu'il a choisi Brutus, parmi tous les hommes illustres décrits par Plutarque, pour en faire le héros de son drame sur Rome, bien que Brutus n'évoquât, par sa complexion d'esprit, ni les anciens Romains, ni ceux de l'Empire naissant. Il est dépourvu du stoïcisme aride et radical d'un Caton, comme il ignore les passions débridées d'un Antoine et comme lui est étrangère l'idée d'« être le premier » qu'incarnait César. « Les éléments » étaient « si bien combinés » en lui, qu'il pouvait devenir illustre sans cesser d'être « un homme <sup>14</sup> ». Il n'a pas été forcé de se transformer en boucher pour tuer César. Lui, le conjuré, lui, qui leva la main sur son meilleur ami, est resté malgré tout Brutus, un homme honnête et humain, car sa main n'était pas guidée par la haine, mais par l'amour. Pour nous, cela semble presque incroyable, tant cela contredit nos représentations habituelles de la faute, du crime et du châtement. Il convient donc de prêter l'oreille et de réfléchir d'autant plus attentivement à ce que nous dit le plus grand des poètes : on ne doit pas châtier un homme pour la faute qu'il a commise, ni à cause de la haine qu'un de ses actes peut nous inspirer, ni par esprit de vengeance, mais uniquement parce qu'« on ne peut atteindre autrement son esprit ». Et quiconque a, comme Brutus, tué en aimant, celui-là a accompli une double prouesse. Il ne s'est pas abaissé à l'indifférence ou à l'animosité vis-à-vis de sa victime, c'est-à-dire qu'il est resté lui-même, tout en accomplissant ce qu'exigeaient, selon lui, les circonstances présentes.

Pour Hamlet, contrairement à tout ce que raconte Brandes, la question ne se pose même pas de savoir s'il a le droit de tuer. Plus encore, il tue, et sans aucune nécessité, ses deux anciens amis, uniquement parce qu'ils se sont mêlés de ses affaires. Shakespeare a, en revanche, hissé Brutus à la hauteur de sa conception du châtement et du criminel, selon laquelle le châtement n'est admis que parce qu'il n'y a pas d'autre moyen d'atteindre l'esprit d'un homme.

---

13 Plutarque, op.cit., *Vie d'Antoine*, XX

14 Allusion à *Jules César*, V,5, op.cit., T.10, p.442

Эта великая мысль, - до которой еще не додумалось даже наше время, обращающее людей в злодеев, чтоб иметь более красивый предлог и объяснение живущему в них чувству мести, - была безусловно чужда английскому Возрождению, еще так близко связанному с эпохой Генриха VIII, при котором до 75000 человек были казнены за бродяжничество и мелкое воровство, эта мысль могла явиться только у Шекспира, так глубоко понимавшего и ценившего человека.

Новейшая философия, хотя бы Канта, осуждает сострадание и оправдывает жестокость правосудия. Но Брут - философ, не порвавший связи с жизнью, и формальные построения не могут завести его в сферы тех абстракций, где человек становится понятием. Оттого-то Брут, хотя он и много учился, не кажется, сравнительно с другими людьми, существом особого рода. Он только выше, чище, глубже других. Посмотрите на его отношения к Порции. Заговорщик, воин, философ, он не перестает любить свою жену и стремиться к тому, чтоб и ее, как и всех, кто соприкасается с ним, сделать выше и лучше. Сперва он намеревается скрыть от нее свои планы. Но когда она рассказывает ему, что поранила себе бедро, чтоб испытать свою выносливость - Брут обещает все открыть ей. Читая эту сцену даже у Плутарха (она целиком у него заимствована Шекспиром), видя, как Брут умеет вдохнуть столько любви и мужества в женщину, понимаешь великие слова, которыми заканчивается "Юлий Цезарь". Когда слушаешь Порцию, становится ясно, как осмысленна и полна может быть связь между мужчиной и женщиной даже в том случае, когда мужчина идет на великий подвиг.

Когда мужчины норовят попасть на "праздное ложе" и берут в руки черепа, чтоб не глядеть в глаза настоящей смерти или даже невзгодам, они держатся, вместе с Брандесом, гамлетовских максим о женщинах. И даже Шекспиру их приписывают, забывая, что "Юлий Цезарь" был написан одновременно с "Гамлетом". Брандес знает, что делает, приписывая великому поэту гамлетовскую философию. Он угадал вкусы образованной толпы и преподносит ей под названием новейшей философии (т. е. самого лучшего, что бывает на свете) именно то отношение к людям вообще и к женщинам в частности, которое делает жизнь наиболее легкою.

Еще любопытная черта Брута - это нежность, которую он проявляет к своему слуге, мальчику Люцию. После ссоры с Кассием, после того как подтвердилось известие о смерти жены, в виду предстоящей битвы с Антонием и Цезарем, Бруту не спится. Чтобы отогнать невеселые мысли, он просит Люция сыграть на арфе. Люций начинает играть и - засыпает. Брут говорит:

О злодейский сон!  
Ты опустил уже свой жезл свинцовый  
На мальчика, сидящего за арфой.  
Спокойной ночи, добрый мой слуга!  
К тебе не буду я жесток: не стану  
Тебя будить. Покачиваясь так,  
Ты арфу разобьешь! Возьму ее  
Из рук твоих. Теперь - спокойной ночи!

Сколько нежности и заботливости в этих словах. И кто их произносит? Убийца Цезаря! Как велик был тот человек, кто мог решиться на убийство, имея столь нежную, младенческую душу.

Cette grande idée - que même notre époque n'est pas encore parvenue à faire éclore, elle qui transforme l'homme en scélérat pour mieux excuser et expliquer l'esprit de vengeance qu'elle porte en elle – cette idée était absolument étrangère à la Renaissance anglaise, encore très proche de l'époque d'Henri VIII, où près de 75 000 hommes furent condamnés à mort pour vagabondage ou pour de menus larcins. Cette idée ne pouvait naître que chez Shakespeare qui comprenait et estimait profondément l'homme.

La philosophie moderne, ne serait-ce que celle de Kant, condamne la compassion et justifie la cruauté de la justice. Mais Brutus est un philosophe qui n'a pas rompu avec la vie et aucune construction intellectuelle ne peut l'entraîner dans ces sphères abstraites où l'homme se transforme en concept. C'est pourquoi Brutus, bien qu'ayant beaucoup étudié, ne se présente pas, comparé aux autres, comme un individu d'un genre spécial. Il est seulement plus éminent, plus pur, plus profond que les autres. Voyez quels rapports il entretient avec Portia. Conjuré, soldat, philosophe, il ne cesse pas pour autant d'aimer sa femme et s'efforce de la rendre meilleure et plus noble, comme il le fait avec tous ceux qui l'entourent. Il avait tout d'abord l'intention de ne pas lui révéler ses plans. Mais lorsqu'elle lui raconte qu'elle s'est blessée à la cuisse pour éprouver sa résistance à la douleur, Brutus promet de ne rien lui cacher. En lisant cette scène même chez Plutarque (auquel elle est entièrement empruntée chez Shakespeare), en voyant l'amour et le courage que Brutus est capable d'inspirer à cette femme, on comprend le sens des sublimes paroles sur lesquelles se termine *Jules César*. En écoutant Portia, on voit clairement à quel point le lien unissant un homme et une femme peut être absolu et plein de sens, même dans le cas où l'homme s'apprête à accomplir un acte d'une grande bravoure.

Quand les hommes s'entêtent à « aller au sépulcre comme au lit » et manipulent des crânes pour ne pas regarder en face la mort réelle ou même l'adversité, ils s'en tiennent, comme Brandes, aux maximes d'Hamlet sur les femmes. Et ils les attribuent de surcroît à Shakespeare, oubliant que *Jules César* a été rédigé en même temps qu'*Hamlet*. Brandes sait ce qu'il fait, en attribuant à cet immense poète la philosophie d'Hamlet. Il a deviné le goût de la plèbe cultivée et il lui présente sous le nom de philosophie moderne (c'est-à-dire ce qu'il y a de mieux en ce monde) cette attitude vis-à-vis des êtres humains, et des femmes en particulier, qui rend la vie bien plus aisée.

Brutus a encore ceci de curieux : la douceur dont il fait preuve à l'égard de son serviteur, le jeune Lucius. Après sa dispute avec Cassius, après avoir reçu confirmation de la mort de sa femme et dans l'attente du combat à venir avec Antoine et César<sup>15</sup>, Brutus ne trouve pas le sommeil. Il demande à Lucius de jouer de la harpe pour chasser ses idées noires. Lucius commence à jouer et s'endort. Brutus dit alors :

« Ô assoupissement meurtrier !  
Tu poses ta masse de plomb sur cet enfant  
Qui te joue de la musique !...  
Doux être, bonne nuit !  
Je ne serai pas assez cruel pour t'éveiller.  
Pour peu que tu inclines la tête,  
Tu vas briser ton instrument : je vais te l'ôter ;  
Et bonne nuit, mon bon garçon !<sup>16</sup>»

Quelle douceur et quelle bienveillance dans ces paroles ! Et qui les prononce ? L'assassin de César ! Ce devait être un bien grand homme pour avoir pu se résoudre à commettre un assassinat, avec une âme si tendre et ingénue !

---

15 À savoir Octave

16 *Id.*, IV, 3, p.423



### ХІІІ

Но поразительнее всего сказывается Брут в той речи, которую он произнес пред народом после убийства Цезаря. Заговорщику для своего оправдания не нужно было ни одного слова лжи! Он мог открыто, до малейших подробностей рассказать гражданам все, что подвигнуло его к решительному шагу. Антоний говорит, что Брут - оратор. Нет, Брут в том смысле, в каком понимали тогда это слово - не оратор. В его речах нет никаких украшений, он брезгует всеми искусственными приемами красноречия - как молодая девушка румянами и белилами. У него есть правда, которая сильнее и искуснее всех ухищрений риторики. И он естественно бежит всякой лжи, всей блестящей мишуры, даваемой выучкой, школьными правилами. Он говорит:

"Если в этом собрании есть кто-нибудь из искренних друзей Цезаря, то скажу ему, что я любил Цезаря не меньше, чем он. Если он спросит: почему же Брут восстал против Цезаря, то я ему отвечу: не потому, что я любил Цезаря меньше, а потому, что я любил Рим больше. Чего бы вы больше желали: видеть ли Цезаря в живых и умереть всем рабами, или же видеть его мертвым и жить всем людьми свободными? Цезарь меня любил - и я плачу о нем; он был счастлив, и я этому радуюсь; он был доблестен - и я чту его; но он был властолюбив - и я его убил".

Затем в заключение он говорит:

"Для блага Рима я убил своего лучшего друга; пусть же этот кинжал послужит и против меня, если моя смерть понадобится отечеству"!

И когда смерть его понадобилась, - он не побоялся ее. Его речь объяснила его всего.

А его жизнь оправдала его от всех упреков, которые возводились на него неразборчивыми людьми. Еще раз скажем: Брут "для блага Рима убил своего *лучшего друга*", и это было не убийство, а величайший нравственный подвиг.

В четвертом действии знаменитая сцена ссоры и примирения Брута с Кассием. Кассий позволил себе ряд неблагоприятных поступков - и Брут требует о него объяснений, которых тот, конечно, дать не может. Следя за словами Брута, не знаешь, чему больше дивиться, силе ли его и энергии, глубокой ли честности или мягкости - или тому, что все эти свойства, и сами по себе так редко встречающиеся в людях, соединились в одном человеке.

Убийца Цезаря говорит:

### XIII

Mais Brutus se dévoile de manière encore plus saisissante dans le discours qu'il prononce devant le peuple après l'assassinat de César. Le conjuré n'avait pas besoin de proférer le moindre mensonge pour se justifier ! Il pouvait ouvertement raconter aux citoyens romains, dans les moindres détails, tout ce qui l'avait poussé à passer aux armes. Antoine dit que Brutus est un orateur. Non, Brutus n'est pas un orateur dans le sens où on entendait ce mot à l'époque. Il n'y a pas le moindre ornement dans ses discours, il méprise tous les artifices de la rhétorique, comme une jeune fille le rouge à lèvres et la poudre. Il a pour lui la vérité, qui est plus puissante et plus efficace que toutes les arguties de l'art oratoire. Et il évite naturellement tous les mensonges, le clinquant et l'oripeau dont on enseigne les règles dans les écoles. Il dit :

« S'il est dans cette assemblée quelque ami cher  
De César, à lui je dirai que Brutus n'avait pas pour César  
Moins d'amour que lui. Si alors cet ami demande  
Pourquoi Brutus s'est levé contre César, voici ma réponse :  
Ce n'est pas que j'aimasse moins César, mais j'aimais Rome davantage. Eussiez-vous  
préféré voir César vivant  
Et mourir tous esclaves, plutôt que de voir César mort et de vivre  
Tous libres ? César m'aimait, et je le pleure ;  
Il fut fortuné, et je m'en réjouis ; il fut vaillant,  
Et je l'en admire ; mais il fut ambitieux,  
Et je l'ai tué ! <sup>1</sup> »

Puis il conclut :

« Comme j'ai tué mon meilleur ami  
Pour le bien de Rome, je garde le même poignard pour moi-même,  
Alors qu'il plaira à mon pays de réclamer ma mort.<sup>2</sup> »

Et lorsqu'en effet on réclama sa mort, il ne la craignit pas. Son discours dévoilait entièrement quel homme il était.

Sa vie le lava de tous les reproches dont l'accablèrent des hommes peu scrupuleux. Répétons-le, Brutus a « tué [son] meilleur ami pour le bien de Rome ». Il ne s'agissait pas d'un assassinat, mais d'un superbe exploit moral.

Au quatrième acte, a lieu la fameuse dispute, puis la réconciliation de Cassius et Brutus. Cassius s'est laissé aller à commettre toute une série d'actes peu louables et Brutus exige de lui des explications qu'il ne peut évidemment pas lui donner. En suivant le fil du discours de Brutus, on ne sait si l'on doit plutôt s'émerveiller de sa puissance et de son énergie, de sa profonde honnêteté ou de sa douceur, ou bien encore du fait que toutes ces qualités, si rares parmi les hommes, soient ici réunies dans un seul homme.

Voilà ce que dit l'assassin de César :

---

1 *Id.*, III, 2, p.392

2 *Id.*, p.393

Вспомни иды марта!  
Не ради ль правосудия погиб  
Великий Юлий? Где тот негодяй,  
Который поразил его кинжалом  
Не ради правосудия? Ужели  
Один из нас, которые убили  
Первейшего из всех людей на свете  
За то, что в нем опору находили  
Грабители, теперь решится руки  
Свои марасть постыдным лихоимством  
И поприще обширное почета  
За горсть ничтожной дряни продавать?  
Нет, я готов скорее быть собакой  
И лаять на луну, но не хочу  
Таким быть римлянином.

Кассий невольно отступает перед своим молодым другом. Чем ответит он Бруту? Что противопоставит он его простым, искренним словам? Гнев, бессильную злобу, которые вызовут лишь презрение у Брута:

Прочь, жалкий человек!  
говорит он Кассию. И точно, Кассий жалок перед Брутом, Кассий страшный заговорщик, в голове которого впервые возникла смелая мысль об убийстве Цезаря. Кассий искал власти и славы, и для него все пути были равно хороши. Если он избирал одни, а не другие, то больше из приличия, из страха пред общественным мнением, из привычки к известным правилам поведения, которые с детства при нем всегда называли "лучшими". Но когда эти "лучшие" пути очень трудны, он покидает их для более легких. Брут говорит ему:

За деньгами к тебе я посылал,  
Но получил отказ. Но не могу ж я  
Их низкими путями добывать.  
Клянуся небом, я готов скорее  
Перечеканить сердце на монету  
И перелить всю кровь мою на драхмы,  
Чем вырывать из заскоружлых рук  
Поселянина жалкий заработок.

Брут не может вырвать из заскоружлых рук поселянина его жалкий заработок, и из этого чувства выработалась его "честность" - за нее нечего бояться. Она соткана из "тончайших сердечных струн", и ее не вырвет Брут, как не вырвет любви к Порции. Для людей, подобных Бруту, высший закон в их душе. Они не принимают традиционных императивов, как максимума того, что "можно", дозволяется делать, за что не осудят люди и история. Они учат людей и историю, как нужно судить. В то время, как Антоний и Кассий грабят провинции - и на это все смотрят с такой легкостью, с какой относятся к принятым человеческим "слабостям", у Брута выросло свое "нельзя", о котором Кассий и не подозревает. Брут не может вырывать жалкий заработок из заскоружлых рук поселянина и скорее даст перечеканить свое сердце на монеты, чем обидеть бедного человека. Это для всякого римлянина было "pium desiderium", т. е. пустое слово, которое вставлялось, как и всякая другая ложь, для украшения в ораторские речи, но которое отбрасывалось, как ненужное стеснение, в жизни. Для Брута оно не стеснение, как не стеснение сделать для себя то, что нужно, хотя бы это и тяжело было. У него всегда источник его поступков - он сам.

« Souvenez-vous des Ides de Mars !  
 N'est-ce pas au nom de la justice qu'a coulé le sang du grand Jules ?  
 Entre ceux qui l'ont poignardé, quel est le scélérat qui a attenté à sa personne  
 Autrement que pour la justice ? Quoi ! nous  
 Qui avons frappé le premier homme de l'univers  
 Pour avoir seulement protégé des brigands, nous irons  
 Maintenant souiller nos doigts de concussions infâmes,  
 Et vendre le champ superbe de notre immense gloire  
 Pour tout dire le clinquant qui peut tenir dans cette main crispée !  
 J'aimerais mieux être un chien et aboyer à la lune  
 Que d'être un pareil Romain.<sup>3</sup> »

Cassius recule involontairement devant son jeune ami. Que peut-il répondre à Brutus ? Que peut-on opposer à ses paroles simples et sincères ? De la colère, une impuissante animosité qui n'inspirent que du mépris à Brutus : « Arrière, homme de rien !<sup>4</sup> », dit-il à Cassius. Et en effet, Cassius est un homme de rien face à Brutus, un effroyable conspirateur ; c'est à lui qu'est venue en premier l'idée audacieuse de tuer César. Cassius recherchait le pouvoir et la gloire, et pour lui tous les moyens de les atteindre étaient bons. Si son choix ne s'est porté que sur un seul de ces moyens, c'est surtout par convenance, par peur de l'opinion publique et par habitude de se conformer aux usages qui depuis son enfance étaient considérés comme les « meilleurs ». Mais lorsque ces « meilleurs » moyens s'avèrent difficiles, il les abandonne pour de plus faciles. Brutus lui dit :

« Je vous ai envoyé demander  
 Certaines sommes d'or que vous m'avez refusées ;  
 Car moi, je ne sais pas me procurer d'argent par de vils moyens.  
 Par le ciel, j'aimerais mieux monnayer mon cœur  
 Et couler mon sang en drachmes que d'extorquer  
 De la main durcie des paysans leur misérable obole  
 Par des voies iniques.<sup>5</sup> »

Brutus ne peut extorquer de la main durcie des paysans leur misérable obole, et c'est de ce sentiment qu'est née son « honnêteté » à toute épreuve. Elle est tissée dans « les moindres fibres de son cœur » et Brutus ne peut la rompre, de même qu'il ne peut rompre son amour pour Portia. Les hommes comme Brutus portent la loi suprême en eux-mêmes. Il ne considèrent pas les empereurs traditionnels comme le maximum de ce qu'il est « possible » ou permis de faire, pour ne pas être condamné par les hommes et par l'histoire. L'histoire et les hommes, au contraire, forment leur jugement. Tandis que Cassius et Antoine pillent les provinces romaines – et considèrent leurs méfaits avec l'insouciance réservée aux « faiblesses » humaines communément admises – un « interdit », que Cassius ne pouvait même pas soupçonner, a germé en Brutus. Brutus ne peut extorquer de la main durcie des paysans leur misérable obole et aimerait mieux couler son sang en drachmes que de les offenser. Pour n'importe quel Romain, il s'agissait là d'un « *pium desiderium* », c'est-à-dire d'un vain mot qui servait, comme n'importe quel autre mensonge, à l'ornement du discours, mais dont on se débarrassait comme d'une charge inutile dans la vie réelle. Mais pour Brutus il ne s'agit pas d'une charge, de même que faire le nécessaire pour soi-même, aussi difficile que ce soit, n'est pas une charge pour lui. Il est lui-même à la source de ses actes.

3 *Id.*, IV, 3, p.410

4 *Id.*, p.411

5 *Id.*, pp.412-413

Он плачет по Гекубе, а не огорчается, что не может, подобно актеру, плакать по ней. Что ему поселянин, что он поселянину? А из-за него он готов порвать со своим другом и союзником в виду приближающейся армии врагов. Эти "правила", такая "честность", которая выросла из существа человека, не станет для него "унылым долгом". Такой "долг" ведет не к душевной трещине, а к созиданию новых идеалов. Гамлет со всем, что вне его, связан идеею. Он не может порвать этой связи, но она мучительно тяготит его. Брут связан с поселянином, с Римом, с Люцием, с Порцией - как с самим собою. Гамлет вдохновится соперничеством Лаэрта, Брут - нуждой бедняка, несчастьем Рима, слабостью Люция. Гамлет поэтому не исполнит того, что приказано ему тенью милого убитого отца. Брут твердо глядит в лицо враждебного ему духа Цезаря и идет к своему делу.

Сюжеты "Юлия Цезаря" и "Гамлета" так сходны по положению героев, что параллели сами собой напрашиваются. Брут узнает о смерти Порции перед ссорой с Кассием, и Кассий не замечает этого даже и после примирения, когда Брут говорит ему: "Ты связан узами с ягненком". Лишь потом, когда удаляется поэт, так некстати явившийся мирить вождей, между друзьями происходит такой разговор:

*Брут.* - Кассий, у меня  
Так много горя.

*Кассий.* - Если пред бедами  
Случайными ты упадаешь духом,  
То где же философия твоя?

*Брут.* - Никто не переносит горя лучше,  
Чем я. *Знай, Кассий. Порция скончалась.*

Нет этих пышных слов риторики печали: "Я любил, ее как сорок тысяч" и т. д. А меж тем, сколько трогательного величия в этих простых словах, вырвавшихся из измученной души. Среди всех неудач, в виду неизвестного будущего, человеку наносится новый, страшнейший удар. Всю силу его он чувствует так, как только может чувствовать Брут - и не падает духом. Кассий не верит, чтоб в такую минуту можно было сохранить самообладание и с удивлением восклицает:

А я тебе перечил и остался жить!

Потом, когда Мессала подтверждает известие о смерти Порции, Брут говорит:

Прощай же, Порция! Мессала, мы  
Все умереть должны; и мысль о том,  
Что смерти не могла она избегнуть,  
Дает мне силу вынести удар.

Слушая эти слова, так противоположные размышлениям Гамлета по поводу Александра, Мессала отвечает Бруту:

Il pleure sur Hécube, au lieu de s'affliger de ne pas en être capable comme l'acteur ambulante. Que sont ces paysans pour lui, qu'est-il pour eux ? Pour eux il est pourtant capable de rompre avec son ami et son allié face à l'attaque à venir de l'armée ennemie. Ces « règles », cette « honnêteté » qui a jailli des entrailles d'un homme, ne deviendront jamais pour lui un « écrasant devoir à accomplir ». Ce « devoir » n'entraîne pas une fêlure morale, mais la création de nouveaux idéaux. Hamlet est relié à tout ce qui l'entoure par l'idée. Il ne peut rompre ce lien, mais celui-ci l'opprime douloureusement. Brutus, lui, est lié aux paysans, à Rome, à Lucius ou à Portia, comme à lui-même. Alors que c'est sa rivalité avec Laertes qui galvanise Hamlet, c'est la détresse des pauvres, le malheur de Rome et la faiblesse de Lucius qui motivent Brutus. C'est pourquoi Hamlet n'accomplira pas ce que lui ordonne le spectre de son père bien-aimé. Brutus, lui, regarde droit dans les yeux l'esprit de son ennemi César et passe à l'action.

Les intrigues de *Jules César* et d'*Hamlet* sont si proches par la situation des héros que les parallèles s'imposent d'eux-mêmes. Brutus a appris la mort de Portia avant sa dispute avec Cassius, et Cassius ne le remarque pas, même après leur réconciliation, lorsque Brutus lui dit : « Vous avez pour camarade un agneau<sup>6</sup> ». Ce n'est qu'après le départ de l'inopportun poète venu pour les réconcilier que les deux amis ont la conversation suivante :

BRUTUS

Ô Cassius, je souffre de tant de douleurs !

CASSIUS

Vous ne faites pas usage de votre philosophie,  
Si vous êtes accessible aux maux accidentels.

BRUTUS

Nul ne supporte mieux le chagrin : Portia est morte.

On ne trouve pas ici les mots pompeux de la rhétorique du chagrin, tels que « Quarante mille frères ne pourraient pas, avec tous leurs amours réunis, parfaire la somme du mien.<sup>7</sup> » Et pourtant quelle touchante grandeur d'âme dans ces simples mots arrachés à un cœur éreinté ! Un nouveau coup, terrible, est porté à cet homme cerné par les déconvenues, à l'orée d'un avenir incertain. Il éprouve pourtant sa force comme seul peut l'éprouver Brutus, et il ne perd pas courage. Cassius n'arrive pas à croire qu'il soit possible de conserver la maîtrise de soi en pareil instant et s'exclame :

« Comment ne m'avez-vous pas tué, quand je vous contrariais ainsi !<sup>8</sup> »

Plus tard, lorsque Messala confirme la nouvelle de la mort de Portia, Brutus dit :

« Eh bien, adieu, Portia... Nous devons tous mourir, Messala :  
C'est en songeant qu'elle devait mourir un jour,  
Que j'ai acquis la patience de supporter sa mort aujourd'hui.<sup>9</sup> »

À ces mots, en tout point opposés aux méditations d'Hamlet sur Alexandre, Messala répond à Brutus :

---

6 *Id.*, p.414

7 *Hamlet*, V, 1, *op.cit.*, T.1 p.351

8 *Jules César*, IV, 3, *op.cit.*, T.10, p.416

9 *Id.*, p.419

Вот как великим людям надлежит  
Переносить великие потери.

Везде, всегда Брут словом и делом учит людей нравственному величию. Глядя на него, слушая его, человек не спрашивает: "почему"; ему становится ясно, доступно то лучшее, над которым, по новейшим понятиям, издевается ученое "почему". Перед Брутом умолкают сомнения. Он везде велик - в любви, в несчастье, в борьбе, в счастье. И его величие уничтожает весь скептицизм досужих людей, размышляющих с черепами в руках о жизненной трагедии, которой они никогда не знали. Мольеровский Дон Жуан смутился перед голодным нищим, отказавшимся продать своего Бога за золотую монету, - богатство для бедняка. Брут бы заставил его переменить свою религию - арифметику на глубокую веру в человека, шекспировского человека. Последние слова Брута:

О, Цезарь, успокойся: я тебя  
Убил не так охотно, как себя.

Спи спокойно, великий человек! Ты слишком много взял на себя. Свобода Рима погибла, и не твоей руке, как могуча она ни была, дано было восстановить прежнее величие Рима. Но ты сделал иное: ты связал ту связь времен, которая казалась распавшейся навсегда. Если есть Бруты, то

Природа может,  
Восстав, сказать пред целым миром -  
что есть "человек", есть зачем жить, есть, что делать, и ни зло, ни горе, ни сама  
смерть - не обвинят жизни.

К Бруту Брандес чувствует инстинктивное отвращение. Брут не дает критику покоя. С ним, как с живым олицетворением совести, нельзя жить приятно. Он является вечным упреком человеку, ищущему отдохновения от "сна и еды" в прохладе кладбищенской философии и созерцании своего душевного превосходства. А Брут написан Шекспиром, о нем сказал Шекспир: "Это был человек"!

Очевидно, что только принизив Брута, участь которого "не привлекает", и вычеркнув "Юлия Цезаря", как драму, которая ничего не может рассказать нам о том, как думал и чувствовал ее автор, можно беспрепятственно идти к поставленной себе датским критиком цели. Если не считать "Юлия Цезаря", то Шекспира легче будет изобразить смущенным черепами философом и привести к кандидовскому заключению: "Il faut cultiver notre jardin". Брандес так и поступает. Но он не нападает открыто, как бы следовало, на Брута, а из-за угла пускает в него маленькие ядовитые стрелы и, таким образом, постепенно низводя лучшую трагедию и ее героя, приуготовляет себе широкий путь для жалобных сетований на жизнь от имени Шекспира. "Из *невежества* Шекспир очищает Брута от этого порока и насчет Цезаря делает его *простым и великим*"[\[30\]](#), - говорит Брандес.

« Voilà comment les grands hommes doivent supporter les grandes pertes.<sup>10</sup> »

En tous lieux et en tous temps, par ses paroles et par ses actes, Brutus enseigne aux hommes la grandeur morale. En le regardant, en l'écouter, on ne demande pas : « pourquoi ? ». Ce qu'il y a de meilleur - auquel le « pourquoi » des savants, conformément aux conceptions nouvelles, oppose aujourd'hui ses railleries - devient clair et accessible. Face à Brutus, les doutes font silence. Il est grand en toutes choses : en amour, dans le malheur, à la guerre ou dans la joie. Et sa grandeur réduit à néant le scepticisme des oisifs qui méditent un crâne à la main sur la tragédie d'une existence dont ils ne savent rien. Le Don Juan de Molière s'indignait qu'un mendiant mourant de faim refusât de vendre son Dieu pour un louis d'or, une véritable fortune pour un indigent<sup>11</sup>. Brutus aurait forcé Don Juan à troquer sa religion arithmétique contre une foi profonde en l'homme, en l'homme shakespearien. Voici les dernières paroles qu'il prononce :

« César, sois tranquille maintenant !

Certes, je ne t'ai pas tué avec autant d'ardeur.<sup>12</sup> »

Repose en paix, grand homme ! Tu t'es imposé une trop lourde charge. La liberté de Rome a péri et il ne fut pas donné à ta main, si puissante soit elle, de rétablir l'ancienne grandeur de Rome. Mais tu as accompli autre chose : tu as renoué ce lien des temps qui semblait brisé à jamais. S'il existe des Brutus, alors la « nature (peut) se lever et dire au monde entier<sup>13</sup> » que l'« homme » existe, qu'il y a des choses pour lesquelles vivre, des choses à faire, et ni le mal, ni le chagrin, ni même la mort ne peuvent donner tort à la vie.

Brandes éprouve une aversion instinctive à l'égard de Brutus. Celui-ci ne laisse pas la critique en paix. Avec Brutus, comme avec n'importe quelle incarnation vivante de la conscience, il est impossible de vivre à son aise. Il apparaît comme le reproche éternel adressé aux hommes qui cherchent à se délasser du « dormir et du manger », à l'ombre des philosophies de cimetière et de la contemplation de leur suprématie intellectuelle. Brutus est l'oeuvre de Shakespeare, c'est de lui qu'il dit « C'était un homme ! ».

Evidemment, en discréditant Brutus, dont « le sort n'a rien d'encourageant<sup>14</sup> » et en faisant une croix sur *Jules César*, - un drame qui, selon Brandes, n'aurait rien à nous dire de ce que pensait et ressentait son auteur, le critique danois ne trouve plus aucun obstacle au but qu'il s'est fixé. En mettant de côté *Jules César*, il est bien plus facile de représenter Shakespeare en philosophe tourmenté par les crânes et de l'amener à la conclusion de Voltaire : « Il faut cultiver notre jardin ». C'est ainsi que procède Brandes. Mais il ne s'attaque pas ouvertement à Brutus, comme il conviendrait de le faire. Tapi dans un coin, il lui lance des petites flèches empoisonnées. De cette manière, dégradant par petites touches la meilleure pièce de Shakespeare et son héros, il se donne toute latitude pour proférer au nom du poète ses récriminations larmoyantes contre la vie. « Shakespeare, dans son *ignorance*, n'attribue pas de tels vices à Brutus mais lui confère *grandeur* et *simplicité* aux dépens de César.<sup>15</sup> », nous dit Brandes.

---

10 *Id.*

11 L'allusion de Chestov à l'Acte III, scène 2 de *Dom Juan* est d'autant plus intéressante qu'elle a lieu après la « profession de foi » de Don Juan qui, pour citer Sganarelle, « ne croit qu'en deux et deux sont quatre et en quatre et quatre sont huit ». Don Juan incarne, dans une certaine mesure, le point de vue positif des « savants » auxquels s'oppose constamment Chestov, qui rejoint plutôt Sganarelle dans la célébration de la grandeur et du mystère de l'homme.

12 *Jules César*, V,5, *op.cit.*, T.10, p.440

13 *Jules César*, V,5, *op.cit.*, T.10, p.442

14 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.383

15 *Id.*, p.370



Это замечание, в котором критик так наивно показывает все свои карты, заключает собою сделанную им небольшую историческую справку. Брандес передает, что Брут, пользуясь подставным лицом, жестоко эксплуатировал жителей азиатских провинций. Но этого ни у Шекспира в драме, ни у Плутарха, бывшего единственным ее источником, нет. Об управлении провинциями Брута Плутарх говорит следующее:

"Когда Цезарь собрался в поход в Африку, он вверил Бруту управление Цизальпинской Галлией, к великому счастью этой провинции. Ибо в то время как другие наместники обращались со своими областями, как с завоеванными странами, Брут для своей Галлии был утешителем, словно возмеща ей за все притеснения, которым она подверглась при прежних правителях. И все добро, которое он делал - делал он именем Цезаря"[31].

Эти слова есть у Плутарха и ими, а не чем-либо иным руководился Шекспир, создавая своего Брута. Наше дело не проверять, насколько сообразуются шекспировские исторические герои с их живыми образцами, воспроизводимыми по различным, часто недостоверным источникам. Шекспировскому чутью в этом смысле можно доверить больше, чем ученым исследованиям. Художник по нескольким чертам характера воспроизведет весь духовный склад человека, как математик построит кривую по небольшому отрезку ее. Того материала, который Шекспир нашел в своем Плутархе, ему было вполне достаточно, чтобы нарисовать Брута. Но и это не главное. Теперь, - когда мы хотим знать, "как думал и чувствовал" Шекспир, для нас прежде всего интересен не исторический Брут, а шекспировский, если бы даже он не соответствовал и плутарховскому. Мы хотим знать, что ценил, что считал лучшим Шекспир, и в "Юлии Цезаре" находим ответ. И Брандес, как видно из приведенной выписки, понимает, что Шекспир считал своего Брута "простым и великим". По-видимому, на разборе этого характера и нужно было остановиться, чтоб выяснить, как смотрел на жизнь поэт. Но это разрушило бы все построения Брандеса, ибо пред Брутом самодовлеющая, довольная кладбищенская философия опускает свой тусклый взор. И вот Брандес, позабыв свое "невольное признание", полегоньку и понемножку переделывает Брута из "простого и великого" в непростого и в невеликого. По всем страницам, посвященным "Юлию Цезарю", разбрасывает он ряд своих и чужих замечаний, имеющих своей целью низвести значение самой трагедии и главного действующего лица ее. "Если Брут, этот *плоский идеалист*, затмил собою величайшего практического гения мира"[32], - приводит он слова Hudson'a; следующее за ним "то" и т. д. ему не нужно, ибо он сейчас же опровергает заключение. Но "плоский идеалист" остается. Далее, как мы уже упоминали, Брандес приводит ни к чему не нужную справку о том, как Брут эксплуатировал провинции. И еще: читатель помнит, что Брут убил не врага своего, Цезаря, а лучшего друга, и что в этом весь смысл его характера, и что за это Шекспир считает его "великим и простым".

Cette remarque, dans laquelle le critique dévoile si naïvement ses cartes, conclut le bref rappel historique qu'il vient de faire. Brandes rapporte que Brutus aurait usé d'un prête-nom pour exploiter sans merci les habitants des provinces asiatiques<sup>16</sup>. Mais cela n'apparaît ni dans le drame de Shakespeare, ni dans Plutarque, sa seule source. Au sujet du gouvernement de Brutus dans les provinces, Plutarque dit la chose suivante :

« Quand César fut près de passer en Afrique pour y faire la guerre contre Caton et Scipion, il nomma Brutus gouverneur de la Gaule cisalpine ; et ce choix fit le bonheur de cette province. Bien différent des autres gouverneurs, dont l'avarice et l'insolence traitaient les provinces qui leur étaient confiées comme des pays de conquête, Brutus fut pour la sienne la consolation et la fin des calamités précédentes ; et, rapportant à César tout le bien qu'il faisait, il attirait sur lui seul toute la reconnaissance des peuples.<sup>17</sup> »

Ce sont les mots de Plutarque, et c'est sur eux, et non sur quoi que ce soit d'autre, que Shakespeare s'appuie pour créer le personnage de Brutus. Notre tâche n'est pas de vérifier dans quelle mesure les personnages historiques de Shakespeare sont conformes à leur modèle réel, récréé à partir de sources diverses et souvent peu fiables. En ce sens, on peut se fier davantage au flair de Shakespeare qu'aux recherches scientifiques. Un artiste, à partir de quelques traits de caractère, recrée toute la complexion d'esprit d'un homme, de même qu'un mathématicien peut construire une courbe entière à partir d'un simple segment. Le matériau que Shakespeare avait trouvé dans son Plutarque lui suffisait amplement pour dépeindre Brutus. Mais même ceci n'est pas encore l'essentiel. A présent, dès lors que nous voulons savoir « comment pensait et ressentait » Shakespeare, ce n'est pas le Brutus historique qui nous intéresse le plus, mais le Brutus de Shakespeare, quand bien même il ne correspondrait pas non plus à celui de Plutarque. Nous voulons savoir ce que Shakespeare estimait, ce qu'il tenait pour meilleur, et c'est dans *Jules César* que nous trouvons la réponse à cette question. Et Brandes, comme on le voit d'après l'extrait cité, comprend que Shakespeare considérait son Brutus comme un être doué de « grandeur et de simplicité ». A première vue, il aurait fallu s'en tenir à l'analyse de ce caractère, pour élucider quel regard le poète portait sur la vie. Mais cela aurait ruiné toutes les constructions de Brandes, car la philosophie de cimetièrre, autosuffisante et contente d'elle-même, baisse ses yeux vitreux devant Brutus. Ainsi Brandes, oubliant sa « confession involontaire », fait peu à peu, tout doucement, du grand et simple Brutus un être sans grandeur ni simplicité. Au fil de toutes les pages consacrées à *Jules César*, il dissémine toute une série de remarques personnelles ou empruntées visant à réduire la portée de la tragédie elle-même et de son personnage principal. « Lorsqu'un *idéaliste sans relief* tel que Brutus éclipe le plus grand génie pratique que le monde ait connu », dit-il en citant Hudson sans le laisser achever une démonstration dont il réfute immédiatement la conclusion<sup>18</sup>. Néanmoins, l'« idéaliste sans relief » n'est pas balayé par cette réfutation. Plus loin, comme nous l'avons déjà mentionné, Brandes introduit un point historique tout à fait inutile selon lequel Brutus aurait exploité les provinces asiatiques. Et encore ceci : le lecteur se souvient que Brutus a assassiné non pas son *ennemi* César, mais son *meilleur ami* et que c'est précisément en cela que réside toute la portée de ce personnage, et la raison pour laquelle Shakespeare lui confère « grandeur et simplicité ».

---

16 Chestov renvoie à l'allusion suivante : « Brutus dans sa conduite à l'égard des villes des provinces asiatiques n'était rien d'autre qu'un usurier sanguinaire (*bloodthirsty usurer*), qui leur extorquait sous un prête-nom (Scaptius) des intérêts exorbitants en les menaçant du fer et du feu » (*Id.*, p.369-370)

17 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de Brutus*, VIII

18 Chestov est ici très elliptique. Le passage intégral auquel il fait référence dit : « Hudson en arrive cependant à cette étonnante conclusion qu'« il existe un fond d'ironie dans l'ordonnement et l'harmonisation de la composition », expliquant que « lorsqu'un idéaliste sans relief tel que Brutus est appelé à dépasser et éclipser le plus grand génie pratique que le monde ait jamais connu », nous sommes forcés de supposer que c'est à des fins ironiques. Il s'agit là de l'imbroglio le plus insensé qui soit. Il n'y a pas la moindre ironie dans la représentation de Brutus. » (Brandes, *op.cit.*, T.I, p.363)

Брандес же, словно не читав "Юлия Цезаря", говорит: "Ненависть Катона к Цезарю унаследовал и его племянник, Брут"[33]. По Плутарху, "даже враги не приписывали Бруту таких двусмысленных намерений"[34]. Но Брандес не политический враг Брута; у него, кроме языка, нет иного оружия, и он "приписывает" Бруту и ненависть к Цезарю, и жестокость в управлении провинциями, и выжимание процентов у подвластных ему людей. И еще: Брут "чувствует себя принужденным на это дело (убийство Цезаря) другими, внутренний же голос не зовет его"[35]. Далее: Шекспир не встретил препятствий к тому, чтобы "присвоить Бруту *сомнительную* в глазах многих (!) мораль, в силу которой необходимая цель оправдывает *нечистые* средства. Два раза - первый раз в монологе, второй раз в речи к заговорщикам он рекомендует политическое (!) лицемерие, как умный и целесообразный прием"[36]. И затем, приводя отрывок из речи Брута, критик объясняет: "Это значит - (!) пусть при убийстве будет соблюдено *возможное приличие*, а потом убийцы могут *притворяться*, что жалеют Цезаря"[37]. По поводу обещания, данного Брутом Порции - все рассказать ей, Брандес говорит: "Ни Шекспир, ни Плутарх не понимают его болтливой предупредительности"[38]. И еще: "У Шекспира Брут - *строгий моралист*, чрезвычайно озабоченный мыслью о том, чтоб не запятнать свой чистый характер"; т. е. Брут хлопочет не об общем деле, а о величии собственной души и т. д. Но довольно будет выписок! Мы видели, как мало подавал повод Брут к такого рода характеристике. Несомненно, что такой яд может изливаться на Брута лишь человек, которого "не привлекает участь" героя и который вместе с тем боится, что она может оказаться "нравственно" обязательной. Его злят высокие похвалы, расточаемые Бруту Шекспиром. Ему хочется, чтоб о Жаке сказали за его речь "мир - театр", - "прекрасна была его жизнь". И точно, Жаки, избежавшие трагедии, требовательнее всех других насчет славы. Они так хорошо и жалобно рассуждают - почему же преклоняются пред "плоскими идеалистами", а не пред их тонким остроумием, пред их готовностью стучаться в дверь тайны, пред их таинственными беседами с черепами? Все это, конечно, Брандес может думать. Его может обижать и раздражать, что Брутов считают лучшими людьми, героями. Но зачем приписывать свои вкусы и желания Шекспиру, так ясно и определенно сказавшему о Бруте: "Жизнь его была прекрасна"? Отчего критик не решает за свой страх проповедовать теорию возделывания сада и не называет заодно с Брутом и его творца "плоским идеалистом", восторгавшимся не тем, чем восторгаться следует? Зачем комкать и уродовать лучшую трагедию, зачем пускаться на столь "нечистые средства", как бросанье из-за угла камней? "Какая необходимая цель" оправдывает такие приемы? Ответом на это может служить заключение Брандеса "к Юлию Цезарю". Он говорит:

Pourtant, Brandes, comme s'il n'avait pas lu la pièce de Shakespeare, nous dit : « Brutus a reçu en héritage la haine de son oncle Caton à l'égard de César.<sup>19</sup> » Selon Plutarque, Brutus « n'était même pas haï de ses ennemis (...) il se concilia surtout la bienveillance et l'estime publique, par la confiance qu'on avait dans la pureté de ses vues.<sup>20</sup> » Mais Brandes n'est pas l'ennemi politique de Brutus. Il n'a pas d'autre arme que sa langue, avec laquelle il « impute » à Brutus d'avoir haï César, dirigé avec brutalité les provinces asiatiques et extorqué de gros intérêts aux populations en son pouvoir. Et ce n'est pas tout : Brutus serait « exhorté à l'action par ses amis, mais cette exhortation ne trouve pas d'écho en lui<sup>21</sup> ». Brandes dit également plus loin que Shakespeare n'a eu aucun mal à « attribuer à Brutus (...) cette doctrine opportuniste, *suspecte* aux yeux de beaucoup (!), qui veut qu'une fin nécessaire sanctifie des moyens *impurs*. Par deux fois, l'une quand il est seul et l'autre quand il s'adresse aux conjurés, il recommande l'hypocrisie politique (!) comme une chose judicieuse et utile.<sup>22</sup> » Citant ensuite une réplique de Brutus, le critique explique : « Autrement dit (!) le meurtre doit être accompli avec *autant de décence que possible* et les meurtriers devront ensuite *faire semblant* de le déplorer.<sup>23</sup> » Au sujet de la promesse que Brutus fait à Portia de tout lui révéler, Brandes dit que « ni Shakespeare ni Plutarque ne considèrent sa facilité à se livrer comme une marque de prudence.<sup>24</sup> » Et encore ceci : « Brutus, dans Shakespeare, est un *sévère moraliste*, prudent à l'excès, de peur que la pureté de son caractère ne soit entachée d'une quelconque faute.<sup>25</sup> ». C'est-à-dire que Brutus ne se préoccupe pas du bien commun, mais de sa propre grandeur d'âme etc. Mais voilà assez de citations ! Nous avons vu à quel point Brutus ne se prête pas aux descriptions de ce genre. Indubitablement, seul un homme pour qui le sort de Brutus « n'a rien d'encourageant » et qui en même temps redoute qu'un tel sort soit « moralement » indispensable peut répandre pareil venin contre lui. Ce sont les brillants éloges dont Shakespeare comble Brutus qui attisent sa colère. Il aurait voulu qu'on dise de Jacques que « sa vie était admirable », lui qui a affirmé que « le monde est un théâtre ». Et en effet, les Jacques, qui ont fui les tragédies, sont plus exigeants que quiconque en ce qui concerne leur renommée. Comme ils raisonnent bien et comme on les plaint : pourquoi donc les hommes s'inclinent-ils devant des « idéalistes sans relief » et pas devant leur finesse d'esprit, devant le zèle avec lequel ils vont frapper aux portes du mystère ou encore devant les conversations secrètes qu'ils entretiennent avec des crânes ? Tout ceci, Brandes a évidemment le droit de le penser. Il a le droit d'être vexé et agacé qu'on tienne les Brutus pour des hommes meilleurs, pour des héros. Mais pourquoi attribuer ses goûts et ses désirs à Shakespeare qui a si clairement et expressément affirmé à propos de Brutus : « Sa vie était noble » ? Pourquoi le critique n'entreprend-il pas, à ses risques et périls, de propager sa théorie sur la culture des jardins, plutôt que de qualifier aussi bien Brutus que son créateur d'« idéalistes sans relief » qui se trompent d'enthousiasme ? Pourquoi jeter au panier et défigurer la meilleure des tragédies, pourquoi user de « moyens » aussi « impurs » qu'une attaque au lance-pierre tapi dans l'ombre. Quelle « fin nécessaire » justifie de tels procédés ? La conclusion de Brandes à son analyse de *Jules César* fournit la réponse à cette question. Voici ce qu'il dit :

---

19 *Id.*, p.369

20 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de Brutus*, XXXIII, pp.438-439

21 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.373

22 *Id.*, p.374

23 *Id.*

24 *Id.*, p.377

25 *Id.*, p.375

"Кто знает, не приходили ли в этот период Шекспиру на мысль разного рода соображения, в силу которых он едва понимал, как может человек взяться за какое-либо решительное дело; как может кто бы то ни было принять на себя ответственность за поступок, который в конце концов всегда окажется неудержимо катящимся камнем. Ибо, если начать размышлять о неисчислимых последствиях какого-либо действия, обо всем, к чему оно может привести в силу обстоятельств, то всякое значительное дело становится невозможным. Оттого-то так редко старые люди понимают свою юность; у них не было бы мужества повторить все то, что делали они когда-то, когда умели не думать о последствиях"[39].

В этих словах объяснение всех настроений критика, которые он приписывает в своей книге Шекспиру. Он убежден, что "размышление", - это все, что нужно человеку. До такой степени убежден, что участь Гамлета привлекает его. Секрет в том, что он этой участи не испытал. В той своей "ореховой скорлупе", которая называется ученым кабинетом, критик, очевидно, "познавал" всю свою жизнь и находит, что нет никакой нужды менять это приятное познание при посредстве книг на "познание" иным, более трудным путем. Нужно только убедить людей, что это занятие и серьезнее, и необходимее, и труднее, чем занятие Брутов. И что титул героя следует присвоить познающему в кабинете. Ведь к нему и тени усопших приходят, ведь он чувствует, что нечисто что-то в датском королевстве, ведь его мать возложила пурпуровую мантию на похороненное величие Дании, ведь для него жизнь - театр, ведь он так пессимистически настроен, он так глубоко страдает! Но напрасно хлопочет датский критик. Его меланхолия все же остается меланхолией комедии хотя бы уже по тому одному, что он так хорошо обжился с ней и возвел ее в систему. Истинный пессимизм слишком мучителен для того, чтобы с ним мог ужиться человек. Он убивает тех, кто не убивает его. Виттенбергский же пессимизм, еще не перешедший из слов, которые уживаются с чем угодно, в душу - безвреден и легок для его носителей. Но не ему судить о Брутах. Гамлет уже знает, что такое учено, т. е. по книгам, размышлять о жизни. И, по всей вероятности, лучшие из своих насмешек он приберег бы для датского критика, объяснившего ему, что "он - лучший", что действовать нельзя, что Брут - плоский идеалист. Когда принц глядит на труп матери, когда он вспоминает смерть Офелии, когда он чувствует яд в своей крови, когда, словом, он видит, что дал ему его пессимизм и когда он понимает, каково человеку, пришедшему к необходимости быть пессимистом - он научается ценить ученых людей, созидающих в своих кабинетах мрачные системы. О ком говорит Гамлет, когда заявляет, что с страниц воспоминанья нужно стереть все пошлые рассказы, все изречения книг и т. д.? Об этом бы не следовало забывать критику.

« Qui sait si Shakespeare n'a pas été durant cette période en proie à des moments de doute, où il pouvait à peine se figurer comment un homme parvenait à se décider à agir, à assumer ses responsabilités et à mettre en branle cette mécanique impossible à arrêter qu'est n'importe quelle action. Si nous commençons à recenser les innombrables conséquences qu'elle aura et toutes les altérations que pourraient lui faire subir les circonstances, alors toute action d'envergure deviendra impossible. C'est pourquoi rares sont les hommes âgés capables de comprendre leur propre jeunesse. Ils n'oseraient pas et ne seraient pas capables d'agir à nouveau comme ils avaient agi alors, sans penser aux conséquences de leurs actes.<sup>26</sup> »

Voilà l'explication de ces caprices que le critique attribue à Shakespeare dans son livre. Il est convaincu que la « réflexion » est tout ce qu'il faut à un homme. Il en est à ce point convaincu qu'il est séduit par le sort Hamlet. Son secret est de ne pas avoir subi personnellement le sort d'Hamlet. Dans sa « coquille de noix », que le savant appelle son cabinet, le critique a, bien entendu, « étudié » toute sa vie et ne voit aucune nécessité à troquer son agréable savoir livresque contre un « savoir » empruntant des voies autrement difficiles. Tout ce dont il a besoin, c'est de persuader les gens que sa tâche est bien plus sérieuse, bien plus nécessaire et plus difficile que celle des Brutus. Et que c'est au savant de cabinet que doit revenir le titre de héros. Car c'est lui que viennent visiter même les spectres des défunts, c'est lui qui sent qu'il y a quelque chose de pourri dans l'empire du Danemark<sup>27</sup>, c'est sa mère qui a paré de la robe pourpre du pouvoir l'assassin de la majesté ensevelie du Danemark<sup>28</sup>, et c'est à ses yeux que le monde est un théâtre, lui qui est si enclin au pessimisme et qui souffre si profondément ! Mais le critique danois se démène en vain. Sa mélancolie reste malgré tout une mélancolie de comédie, ne serait-ce que parce qu'il fait si bon ménage avec elle et qu'il l'a érigée en système. Le vrai pessimisme est trop atroce pour qu'on puisse s'en accommoder. Il tue celui qui ne le tue pas. Quant au pessimisme de Wittenberg, qui n'a pas encore dépassé le stade des mots (qu'on peut accoler à n'importe quoi) pour entrer dans l'âme, ce pessimisme est inoffensif et bénin pour ceux qui en souffrent. Mais ce n'est pas à lui de juger les Brutus. Hamlet sait déjà ce que signifie raisonner en savant, c'est-à-dire d'après les livres, au sujet de la vie. Et vraisemblablement, il aurait réservé ses meilleures flèches à ce critique danois venu lui expliquer qu'« il est le meilleur des hommes », qu'il ne faut pas agir, que Brutus est un idéaliste sans relief. Lorsque le prince regarde le cadavre de sa mère, qu'il se remémore la disparition d'Ophélie, qu'il sent le poison couler dans ses veines, en un mot lorsqu'il voit ce que son pessimisme lui a apporté et qu'il comprend dans quel état se trouve un homme acculé à la nécessité d'être pessimiste, alors il commence à apprécier à leur juste valeur ces savants qui élaborent d'obscurs systèmes philosophiques dans leur cabinet. De qui parle Hamlet en affirmant qu'il faut effacer des feuillets de sa mémoire tous les souvenirs vulgaires et frivoles, tous les dictons des livres<sup>29</sup> ? Le critique ferait bien de s'en rappeler.

---

26 *Id.*, p.383

27 *Hamlet*, I,V, *op.cit.*, T.1, p.233

28 *Hamlet*, I, 1, *op.cit.*, T.1, p.107

29 *Id.*, p.237

## XIV

Искажая характер Брута и принижая значение "Юлия Цезаря", с одной стороны, а с другой, приписывая самому Шекспиру гамлетовские размышления, Брандес закладывает уже фундамент для возводимого им здания. Уже несомненно, что Шекспир ушел от Брута к Гамлету, "ибо участь Брута не привлекала его". "Придайте Бруту юмора и гениальности, он станет и становится Гамлетом, придайте ему отчаяния, горечи и презрения к людям, он станет и становится Тимоном Афинским". Это любопытные слова, под которыми кроется характерная манера понимания людей и их душевного склада, присущая "научной критике". Для нее человек есть лишь суммирование свойств и особенностей души. И поэтому его жизнь должна быть описываема как бесцельное движение. Послала тебе судьба, т. е. случай "горечь" - будешь Тимоном и станешь проклинать человеческий род, и убежишь в лес к диким зверям. Даст тебе судьба остроумие и гениальность - ты будешь тонко язвить людей, но не покинешь дворца. То или иное отношение к жизни не может считаться более правильным или желательным. Оно свидетельствует лишь о чертах характера данного лица. По-видимому, иначе должен быть задан вопрос: отчего Гамлет и Тимон на разные лады проклинают людей и бегут жизни, а Брут любит людей и не боится жизни. В этом должна состоять цель изучения человеческой природы. Но критик "придает" словно делает сложение. Между прочим, эта "объективность" не мешает ему гнуть свою линию и доводить постепенно Шекспира через Гамлета, Тимона Афинского и Кориолана - до *Übermensch*'а, недавно возведенного Фридрихом Ницше. Оттого-то он так принижает Брута, который плохо подходит к намеченной себе критиком цели.

Классические драмы Шекспира всегда являлись предметом особенного интереса для его критиков. Несомненно, что в них резко чувствуется его отрицательное отношение к античным идеалам. Что же это значит, отчего и каким образом в эпоху Возрождения, когда все преклонялись пред классическим искусством и литературой, один Шекспир остается в стороне и не только не разделяет общих восторгов, но позволяет себе резко насмехаться над древним миром: пишет "Троила и Крессида", пьесу, названную Шлегелем "кошунственной", создает почти комический образ Цезаря, изображает римский патрициат в "Кориолане" в столь непривлекательном виде? Римские пьесы для нас особенно ценны, ибо в них Шекспир сталкивается с целым миром новых идей, с мирозерцанием гомеровских греков и римлян времен республики и начала империи. Слишком отзывчивый, чтоб остаться безразличным зрителем. Шекспир должен был произнести свое "да" или "нет", и это "да" или "нет", обращенное ко всему укладу древней жизни, было тесно связано с тем, что он любил и ценил, что он считал лучшим. Поэтому нам, людям XIX столетия, так жаждущим постичь душу величайшего из когда-либо живших поэтов, эти драмы особенно много могут высказать. Брандес, однако, этим не заинтересован. Он разбирает римские драмы и Троила и Крессида, но опять таким же способом, как и Брута. Что ему мешает идти к намеченной цели - т. е. к подведению Шекспира к сверхчеловеку Ницше, - он отбрасывает в сторону. Мы остановимся на них несколько подробнее.

О Бруте - мы говорили уже. Теперь посмотрим Цезаря. У Шекспира "великий" диктатор обратился в напыщенного, ходульного, самодовольного старика, поддающегося лести, суеверного, ищущего внешнего величия и не имеющего смелости открыто протянуть руку к предлагаемой ему Антонием короне.

## XIV

En déformant le caractère de Brutus et en galvaudant la signification de *Jules César*, d'un côté, et en attribuant de l'autre les réflexions d'Hamlet à Shakespeare lui-même, Brandes pose les fondations de l'édifice qu'il veut ériger. Il est déjà clair pour lui que Shakespeare est passé de Brutus à Hamlet, car « son sort n'avait rien d'encourageant ». « En ajoutant de l'humour et une touche de génie (à Brutus) il deviendrait, et il deviendra Hamlet. En lui ajoutant une amertume et une misanthropie incurables, il deviendrait, et il deviendra Timon d'Athènes. » Voilà les termes curieux derrière lesquels se cache la manière bien spécifique qu'a la « critique scientifique » de comprendre les hommes et leur complexion d'esprit. Pour elle, un homme n'est qu'une somme de propriétés et de particularités spirituelles. C'est pourquoi sa vie doit être décrite comme un mouvement dépourvu de but. Si le destin, c'est-à-dire le hasard, vous envoie de « l'amertume », alors vous serez un Timon, vous maudirez le genre humain et vous irez vivre parmi les bêtes sauvages dans la forêt. Si le destin vous donne un esprit fin et du génie, alors vous essaimerez subtilement des propos acerbes sur les hommes, mais vous resterez dans votre palais. De ces deux manières de voir la vie, ni l'une ni l'autre n'est considérée comme plus juste ou plus souhaitable. Elles ne rendent compte que des traits caractéristiques du personnage. De toute évidence, la question doit être posée différemment : pourquoi Hamlet et Timon, chacun à sa manière, maudissent-ils les hommes, pourquoi fuient-ils la vie, alors que Brutus aime les hommes et n'a pas peur de la vie. C'est en cela que doit consister le but d'une étude de la nature humaine. Mais la critique « ajoute » aux personnages comme on fait une addition en mathématiques. Cette « objectivité » ne l'empêche pas par ailleurs d'incurver la ligne qu'il a tracée et d'amener progressivement Shakespeare, à travers Hamlet, Timon et Coriolan, jusqu'à l'*Übermensch* dont Friedrich Nietzsche a récemment annoncé l'avènement. C'est pour cette raison qu'il dénigre Brutus, qui s'adapte mal au but qu'il s'est fixé.

Les drames classiques de Shakespeare ont toujours fait l'objet d'une attention particulière parmi ses critiques. Il est clair que dans ces drames on perçoit nettement sa désapprobation des idéaux antiques. Qu'est-ce que cela signifie ? Comment se fait-il qu'à l'époque de la Renaissance, alors que tous révéraient l'art et la littérature classique, seul Shakespeare se tenait à l'écart et non seulement ne partageait pas l'enthousiasme général mais se permettait même de malmenager par ses moqueries le monde antique, en écrivant *Troilus et Cressida*, une pièce que Schlegel a qualifiée de « sacrilège », en faisant de César une figure quasiment comique, ou encore en représentant les patriciens romains sous des traits aussi peu flatteurs que dans *Coriolan* ? Les pièces sur Rome nous sont d'autant plus précieuses que Shakespeare s'y heurte au monde des nouvelles idées, aux conceptions homérique des Grecs et des Romains à l'époque de la république et du début de l'empire. Shakespeare était doué de trop de sensibilité pour observer cela en spectateur indifférent. Il lui fallait prononcer son « oui » ou son « non », et ce « oui » ou ce « non » adressés au mode de vie antique étaient intimement liés à ce qu'il aimait et respectait, à ce qu'il considérait comme meilleur. C'est pourquoi ces drames peuvent nous en apprendre beaucoup, à nous, hommes du XIXe siècle qui désirons tant avoir accès à l'âme du plus grand des poètes. Brandes cependant ne s'intéresse pas à cela. Il analyse les drames romains et *Troilus et Cressida*, mais selon le même procédé que Brutus. Tout ce qui l'empêche d'aller vers le but qu'il s'est fixé – à savoir amener Shakespeare au surhomme de Nietzsche – il le jette de côté. Arrêtons-nous sur ce point plus en détails.

Nous avons déjà parlé de Brutus. Considérons à présent César. Le « grand » dictateur devient chez Shakespeare un vieillard vaniteux, pompeux et suffisant, sensible aux flatteries, superstitieux, qui recherche les dehors de la gloire, sans oser s'emparer ouvertement de la couronne que lui tend Antoine.



И это - Цезарь, великий Цезарь, пред которым падал весь Рим, которого слава "величайшего полководца и государственного человека" пережила две тысячи лет. Как случилось, что Шекспир не видел того, что теперь видят "все" и о чем Брандес повествует на многих страницах, ссылаясь на Моммзена и, главным образом, на Плутарха? Брандес говорит: "Обыкновенно в Шекспире удивляет нас искусство, с каким он пользуется жалким, ничтожным материалом. Здесь сюжет был так бесконечно богат, что его (Шекспира-то!) поэзия наряду с ним стала *бедной и жалкой*"[40]. Великий образ Цезаря, рассуждает критик, "*Шекспир мог легко представить себе по своему Плутарху*", но он "*слишком легкомысленно, не имея нужных сведений, без зазрения совести приступил к своей задаче*". Как видит читатель, критик не очень церемонится с Шекспиром. Но это "*gehört zur Sache*", как говорят немцы. Цезарь нужен для Брандеса, и если Шекспир не оценил его, то потому лишь, что его поэзия была "*бедна и жалка*" (кто же может писать о Цезаре?), что он был легкомысленным и невежественным человеком. И это Шекспир, автор знаменитых исторических хроник, по которым и донныне государственные люди Англии знакомятся с духом истории своей страны. И в истории Англии новейшими исследованиями прибавлено много фактов, которые не были известны Шекспиру, исправлено много хронологических и иных ошибок, но ни одному историку не придет в голову соперничать с великим поэтом в искусстве воспроизведения прошлых времен. А весь материал Шекспира - это сухие отечественные хроники. Для Цезаря же у него был Плутарх, один из образованнейших и даровитейших писателей древности. Мог ли Шекспир, всегда столь необыкновенно чуткий и проницательный, на этот раз оказаться столь грубо невосприимчивым, чтоб оправдать упреки критика в легкомыслии, невежестве и т. д.? Очевидно, не в этом дело и не в том, что бывают такие исторические сюжеты, которые не под силу шекспировскому гению и с которыми справиться могут лишь такие историки, как Моммзен. Да наконец, достаточно прослушать речи Антония над трупом Цезаря для того, чтобы понять, что Шекспиру отлично видно было, за что ценили римского героя. Вот для примера один небольшой отрывок:

О мощный Цезарь, ты лежишь во прахе  
И это все, что от твоих побед,  
Величия и славы остается!  
Прощай! Патриции, не знаю ваших я  
Намерений, чья кровь должна пролиться?  
Кто лишний здесь? О, если я, то нет  
Для этой казни лучшего мгновенья,  
Как час кончины Цезаря; какие  
Орудия хоть вполвину столько  
Для этого приличны, как мечи,  
Обрызганные этой драгоценной  
И самой благородной кровью в мире.

Далее, в речах к народу, он называет Цезаря "душою мира", многократно повторяет, вспоминая его заслуги, что он был величайшим человеком. В речах Антония Цезарь, как его понимали древние и как его хотят понимать теперь историки, изображен с такой полнотой и ясностью, пред которыми восторженные страницы, посвященные ему Брандесом, кажутся детским лепетом.

Et il s'agit de César, du grand César face auquel Rome est tombée et dont la renommée de « grand chef des armées et d'homme d'état » a traversé deux mille ans d'histoire. Comment se fait-il que Shakespeare n'ait pas vu ce qu'aujourd'hui « tout le monde » voit et que Brandes rapporte à longueur de pages en se référant à Mommsen et surtout à Plutarque ? « Partout ailleurs on est émerveillé par ce que Shakespeare est capable de créer à partir d'un matériau pauvre et insignifiant. Ici, l'intrigue est d'une richesse telle que c'est sa poésie (il parle de Shakespeare !) qui devient *pauvre et insignifiante* en comparaison.<sup>1</sup> » Shakespeare, raisonne le critique, « *aurait pu aisément, rien que d'après sa lecture de Plutarque* », faire de César une grande figure, mais « il a abordé le caractère de César avec bien trop de *frivolité* et sans les connaissances et la prudence requises.<sup>2</sup> » Comme vous pouvez le voir, le critique ne prend pas de gants avec Shakespeare. Mais « *es gehört nicht zur Sache*<sup>3</sup> », comme disent les Allemands. Brandes a besoin de César. Et si Shakespeare n'avait pas d'estime pour lui, ce ne peut être que parce que sa poésie était « pauvre et insignifiante » (mais alors quel auteur serait capable selon lui d'écrire sur César ?), parce que c'était un homme frivole et ignorant. Il parle de Shakespeare, l'auteur des célèbres chroniques qui servent, encore aujourd'hui, à l'instruction des hommes d'état anglais sur l'histoire de leur pays. Et les recherches actuelles ont découvert sur l'histoire de l'Angleterre de nombreux faits que Shakespeare ignorait, toutes sortes d'erreurs notamment chronologiques ont été corrigées. Pourtant il ne viendrait à l'esprit d'aucun historien de se poser en rival de Shakespeare quant à l'art de représenter les temps anciens. De plus, le seul matériau dont disposait le poète était d'arides chroniques nationales. Alors que pour César, il disposait de Plutarque, une des auteurs les plus doués et les plus cultivés de l'Antiquité. Est-il possible que Shakespeare, qui fait toujours preuve d'un flair et d'une perspicacité rares, se soit montré ici assez grossièrement obtus pour justifier qu'on l'accuse de frivolité, d'ignorance etc. ? Evidemment, là n'est pas la question, ni dans l'existence de thèmes historiques qui ne seraient pas à la portée d'un génie comme Shakespeare et que seuls pourraient traiter des historiens de la trempe de Mommsen. Pour finir, il suffit d'écouter le discours que prononce Antoine sur le cadavre de César pour s'apercevoir que Shakespeare comprenait parfaitement pour quelles raisons on estimait le héros romain. En voici un extrait :

« O puissant César ! Es-tu donc tombé si bas !  
Toutes tes conquêtes, tes gloires, tes triomphes, tes trophées  
Se sont rétrécis à ce petit espace !... Adieu !  
Je ne sais, messieurs, ce que vous projetez,  
Quel autre ici doit perdre du sang, quel autre a la pléthore.  
Si c'est moi, je ne connais pas d'heure aussi opportune  
Que l'heure où César est mort, ni d'instruments  
Aussi dignes que ces épées, enrichies  
Du plus noble sang de l'univers.<sup>4</sup> »

Plus loin, dans les discours qu'il adresse au peuple, il appelle César « le coeur du monde<sup>5</sup> » et répète à plusieurs reprises, rappelant ses mérites, qu'il était un grand homme. Dans les discours d'Antoine, César, tel que le voyaient les Anciens et tels que veulent le voir aujourd'hui les historiens, est dépeint avec une tel luxe de détails et un tel éclat qu'en comparaison les pages enthousiastes que lui consacre Brandes ne sont qu'un babil enfantin.

1 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.364

2 *Id.*

3 « *Es gehört nicht zur Sache* » : C'est hors-sujet, ça n'a aucun rapport.

4 *Jules César*, III, 1, *op.cit.*, T.10, p.386

5 La comparaison à laquelle fait référence Chestov apparaît en fait avant les adresses au peuple d'Antoine, dans la suite de sa conversation avec les conjurés : « Ô monde ! Tu étais la forêt de cet élan, et c'est bien lui, ô monde, qui te donnait l'élan ! » ('O world, thou wast the forest to this heart ; And this, indeed, O world, the heart of thee.') cf. *Id.*, p.387

Шекспир знал, за что ценили Цезаря, что любили в нем - и рассказал нам это.

Но датский критик наставительно замечает:

"Где история более необычайна и более поэтична, чем какая бы то ни было поэзия, более трагична, чем всякая древняя трагедия, там поэт может достичь ее высоты лишь при многостороннем образовании. У Шекспира не было достаточного исторического и классического образования и это было причиной, в силу которой несравненное величие образа Цезаря не тронуло его"[41].

Несомненно, без достаточного образования Шекспир бы не мог написать свои пьесы, хотя Брандес уверяет, что поэту это образование нужно было только для "Юлия Цезаря", а для "Гамлета" или "Короля Лира" - не нужно было. Но именно в "Юлии Цезаре" сказался не только гениальный, но и воспитанный ум его творца. Цезаря Шекспир видел яснее, чем все наши историки - и именно те стороны его характера, от которых они приходят в такое умиление. Иначе речи Антония были бы бессодержательным набором фраз. Шекспир был лучшим адвокатом Цезаря, чем Брандес. И, если он все-таки отвернулся от этого героя, то у него на то были глубокие причины. "Он скомкал фигуру Цезаря, чтоб выгадать место для развития характера того лица, которое должно было играть в драме главную роль, т. е. Брута"[42], - говорит Брандес. Но это объясняет нам очень мало. Действительно, Цезаря Шекспир не изобразил, а словно рассказал нам о нем. Мы не видим перед собой его таким, каким он был для всех, которые с ним жили, каким он представлялся людям. Он словно вывернут поэтом наизнанку и только о том и хлопочет, чтоб объяснить свои внутренние побуждения, ту скрытую сущность своей души, о которой человек даже самому себе не решится поведать. Все, что говорит Цезарь, Шекспир мог видеть в нем, но никто никогда этого от самого Цезаря не слышал. Вследствие этого фигура Цезаря выходит нехудожественной. Перед вами человеческое тело, лишенное кожи. Вы видите внутренний механизм, но привычного образа человека - нет. За это можно было бы упрекнуть Шекспира, но этот упрек поэт снимает с себя указанием, что нужно было дать место главному действующему лицу. Но раз мы ищем узнать, как думал Шекспир - для нас особенно любопытны эти два Цезаря - один, о котором устами Антония говорят "все", в том числе и Брандес, и другой, который собственными устами говорит от имени Шекспира. О "невежестве" поэта Брандес заговорил, ибо иначе ему нельзя было отделаться от Брута. В противном случае он, вероятно, почтительнее отнесся к великому поэту и в "Юлии Цезаре" нашел бы доказательство либо того, что гений заменяет собою всякую подготовку, либо того, что биографические данные о Шекспире не имеют никакой ценности. Ибо, несомненно, в этой замечательной драме поэту удалось необычайно верно нарисовать картину римской жизни.

Если же ее героем сделан Брут, по своему душевному складу и стремлениям имеющий так мало общего со своими современниками римлянами, то не случай и не "невежество" Шекспира были тому причиной. Автор "Короля Лира" вправе требовать от своих критиков более внимательного и вдумчивого отношения к своим произведениям.

Shakespeare savait pour quelles raisons on estimait César, ce qu'on aimait chez lui, et il nous l'a raconté.

Pourtant le critique danois remarque doctement :

« Là où l'histoire est plus extraordinaire et plus poétique que toutes les poésies, plus tragique que toutes les tragédies antiques, le poète a besoin d'une vue de longue portée pour être à la hauteur des événements. C'est parce que Shakespeare manquait de culture historique et classique que l'incomparable *grandeur*<sup>6</sup> de la figure de César l'a laissé de marbre.<sup>7</sup> »

Il évident que Shakespeare n'aurait pas pu écrire ses pièces s'il avait manqué de culture, même si Brandes affirme que le poète n'en avait besoin que pour *Jules César* et non pour écrire *Hamlet* ou le *Roi Lear*. Or c'est justement dans *Jules César* que s'exprime non seulement le génie mais aussi l'instruction parfaite de son créateur. Shakespeare voyait César beaucoup plus nettement que tous nos historiens, en particulier les aspects de son caractère qui leur font verser des larmes d'attendrissement. Sans cela, les discours d'Antoine ne seraient qu'un amoncellement de phrases ineptes. Shakespeare plaide mieux pour César que Brandes. Et s'il se détourne malgré tout du héros romain, c'est qu'il avait des raisons profondes de le faire. « Il a malmené la figure de César pour donner de la place au développement du personnage central de la pièce, c'est-à-dire Brutus.<sup>8</sup> », nous dit Brandes. Mais cela n'explique pas grand chose. En effet, Shakespeare n'a pas représenté César, il nous l'a plutôt raconté. Il n'apparaît pas sous nos yeux tel que le voyaient ceux qui vivaient avec lui, tel que les gens se le représentaient. C'est comme si le poète l'avait retourné comme un gant et que le héros s'efforçait d'expliquer ses motivations intérieures, ce fond secret de l'âme qu'aucun homme ne peut même s'avouer à lui-même. Tout ce que dit César, Shakespeare pouvait le voir en lui, mais nul ne l'a jamais entendu de sa bouche. Par conséquent, la figure de César n'est pas artistique. Vous avez sous les yeux un corps humain sans peau. Vous en voyez la mécanique interne, mais pas l'image habituelle de cet homme. On pourrait le reprocher à Shakespeare, mais le poète balaie ce reproche en indiquant qu'il lui fallait donner de la place au personnage principal de la pièce. Cependant, puisque nous cherchons à découvrir la façon de penser de Shakespeare, ces deux César - celui dont, par la bouche d'Antoine, « tout le monde » parle, y compris Brandes, et cet autre César qui parle au nom de Shakespeare – sont extrêmement intrigants. Brandes met tout à coup en avant l'« ignorance » de Shakespeare car sans cela il n'aurait pas pu se débarrasser de Brutus. S'il ne l'avait pas fait et s'était montré plus respectueux à l'égard du grand poète, il aurait sans doute trouvé dans *Jules César* une confirmation supplémentaire de son idée selon laquelle le génie ne nécessite aucune préparation, ou alors il aurait dû admettre que les données biographiques sur Shakespeare n'ont aucune valeur. Car il est évident que dans cette pièce admirable, le poète est parvenu à dresser un tableau extraordinairement juste de la vie romaine.

Si Brutus en est devenu le héros, lui dont la complexion d'esprit et les aspirations ont si peu en commun avec ses contemporains romains, ce n'est pas un hasard, et ce n'est pas dû à l'« ignorance » de Shakespeare. L'auteur du *Roi Lear* est en droit d'exiger qu'on considère ses oeuvres avec davantage d'attention et de pénétration.

---

6 En français dans le texte

7 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.371

8 *Id.* La citation est légèrement tronquée et modifiée par Chestov. Littéralement : « Il a rabaisé et dégradé cette figure pour faire place nette au développement du personnage central de la pièce, c'est-à-dire Brutus, qu'il dépeint, suivant la vision idéalisée de Plutarque, comme un stoïcien d'une noblesse pratiquement irréprochable. »

А между тем, "благодетель человечества" (так называет Брандес Шекспира), которого датский критик берет под свою защиту от невежества "плохих дилетантов", получает от своего защитника такой урок, от которого и школьник покраснел бы. Конечно, *mutato nomine de te fabula narratur*. Нападки Брандеса не уменьшат ни значения "Юлия Цезаря", ни славы его творца. Итак, вопрос сводится к тому, отчего Шекспир, который в Плутархе имел достаточно материала, чтоб представить себе "великого Цезаря", у которого Антоний так блестяще прославляет этого героя - отчего сам Шекспир отвернулся от него. Ответ может быть один: пред величием Цезарей Шекспир не преклонялся. Он знал, за что чтут, почему благоговеют пред такого рода людьми, почему их слава живет так долго - но сам он не ценил ни такого величия, ни его носителей и шел с лаской и приветом к иным людям, которые не имели ни титула диктатора, ни славы военных подвигов, ни власти над всем миром. Когда Шекспир стал между Цезарем и Брутом - Брут показался ему великим, а Цезарь, со всеми своими победами, маленьким - почти смешным. Как все истинно гениальные люди, Шекспир не побоялся высказать свое мнение, как бы резко оно ни расходилось с мнением "всех". Быть может, и среди его современников нашлись ученые, которые, не будучи в состоянии подняться на высоту поэта, оправдывали свое непонимание его "невежеством". Но уже Плутарх, со свойственной ему тонкостью наблюдения, по-видимому, сильно подозревает качество цезаревского величия. Он всеми силами стремится проникнуть в святая святых человека и судит о нем не по его делам, а по его внутреннему содержанию. В предисловии к Александру Македонскому он говорит:

"Я описываю жизнь людей, а не пишу историю; и в самых блестящих подвигах не всегда можно найти указания на добродетели или пороки тех, которые их свершили и, наоборот, часто в самом незначительном поступке, в речи или в шутке, проявляется характер человека гораздо отчетливее, нежели в кровавых стычках, великих сражениях и осадах. Подобно тому, как художник стремится передать сходство лица и глаз, в которых сказывается характер, и мало заботится об остальном, так и мне должно быть дозволено разыскивать черты, определяющие собою душевный склад человека и по ним составлять биографии, предоставляя другим описывать великие подвиги и победы"[\[43\]](#).

Обыкновенно люди поступают как раз противоположным образом. Им импонирует внешнее величие, громадность успеха, подвиги и победы - и в своих оценках они дальше видимости явлений не идут.

Заклучить от факта к импульсу, его вызвавшему - самое трудное дело и для большинства не представляет никакого интереса. Человек убил - значит он негодяй; человек строит храмы - значит он добродетелен. Все знают, что так нельзя судить - и все так судят, ибо иначе судить значит обрекать себя на сомнения, размышления, что, как и всякий труд, кажется людям ненужной тягостью.

Malgré cela, le « bienfaiteur de l'humanité » (comme l'appelle Brandes) dont le critique danois se fait l'avocat quand de « piètres dilettantes » l'accusent d' « ignorance », reçoit de la part de son défenseur une leçon qui ferait rougir de honte un écolier. Bien sûr, *mutato nomine de te fabula narratur*<sup>9</sup>. Les attaques de Brandes ne diminuent ni la portée de *Jules César* ni la renommée de son créateur.

Ainsi la question est uniquement de savoir pourquoi Shakespeare, qui disposait grâce à Plutarque de suffisamment d'éléments pour se représenter le « grand César » dont Antoine fait de si brillants éloges, pourquoi Shakespeare s'est quant à lui détourné de ce héros. Il n'y a qu'une seule réponse possible : Shakespeare ne s'inclinait pas devant la grandeur des César. Il savait à quel titre on respectait, pourquoi on vénérât ce genre d'hommes, pourquoi leur gloire vivait aussi longtemps, mais lui-même n'avait d'estime ni pour cette grandeur-là ni pour ceux qui la possédaient. Et il accueillait à bras ouvert d'autres hommes qui n'avaient à leur compte ni titre de dictateur, ni glorieux exploits militaires, ni mainmise sur le monde. Quand Shakespeare se mettait à côté de Brutus et de César, Brutus lui paraissait grand et César, avec toutes ses victoires, lui paraissait petit, voire ridicule. Comme tous les vrais hommes de génie, Shakespeare n'a pas eu peur de dire ce qu'il pensait, même si son point de vue tranchait radicalement avec celui de « tout le monde ». Peut-être se trouvait-il déjà, parmi ses contemporains, des savants qui, incapables de se hisser à sa hauteur, ont justifié leur incompréhension par l'« ignorance » du poète. Néanmoins, même Plutarque à son époque, avec toute sa finesse d'observation, semble avoir fortement douté de l'authenticité de la grandeur de César. Il emploie toutes ses forces à pénétrer dans le sanctuaire de l'homme et ne le juge pas selon ses actes mais selon ce qu'il était intérieurement. Dans l'avant propos à son texte sur Alexandre le Grand, il explique :

« Je n'écris pas des histoires, mais des Vies; d'ailleurs ce n'est pas toujours dans les actions les plus éclatantes que se montrent davantage les vertus ou les vices des hommes. Une action ordinaire, une parole, un badinage font souvent mieux connaître le caractère d'un homme que des batailles sanglantes, des sièges et des actions mémorables. Les peintres prennent la ressemblance de leurs portraits dans les yeux et les traits du visage, où le naturel et les mœurs éclatent plus sensiblement; ils soignent beaucoup moins les autres parties du corps. Qu'il me soit de même permis de pénétrer dans les plus secrets replis de l'âme, afin d'y saisir les traits les plus marqués du caractère, et de peindre, d'après ces signes, la vie de ces deux grands hommes, en laissant à d'autres le détail des combats et des actions les plus éclatantes. <sup>10</sup>»

C'est précisément le contraire que font les hommes habituellement. Ils sont impressionnés par la grandeur extérieure, les succès retentissants, les actions éclatantes et les victoires, et leurs jugements ne vont pas au-delà de l'apparence des phénomènes.

Tirer d'un fait l'impulsion qui l'a engendré est la chose la plus difficile qui soit, et pour la majorité des hommes, cela ne présente aucun intérêt. Un homme a commis un meurtre, donc c'est un vaurien ; il bâtit des églises, donc il est vertueux. Tout le monde sait que ce n'est pas ainsi qu'il faut juger, mais tout le monde juge ainsi, car sans cela juger voudrait dire se vouer à des questionnements et des réflexions qui, comme n'importe quel travail, apparaissent aux hommes comme une charge inutile.

---

9 Citation d'Horace, *Satires*, I, I, vv. 69-70, littéralement : « Si l'on change le nom, c'est de toi que parle la fable ». Autrement dit, en accusant Shakespeare d'ignorance, c'est Brandes lui-même qui fait preuve d'ignorance.

10 Plutarque, *op.cit.*, *Vie d'Alexandre*, I, pp.261-262

Если мы ценим великих художников, то именно потому, что они за нас исполняют это трудное дело. Внешний блеск не соблазняет и не ослепляет их. За обстановкой они ищут человека. И величайшая слава Шекспира в том, что он умел проникать туда, куда не доходил ни один человеческий взгляд. Брандес, как и Тэн, как и вся "научная критика" - этого за Шекспиром не признают. Для них Шекспир - лирик, сперва смеявшийся со своими Розалиндами, Беатриче и Бенедиктами, потом рыдавший с Гамлетами, Отелло и Лирами, а затем успокоившийся с Просперо. И этим-то критики, сами не подозревая, что делают, отнимают у великого поэта все его содержание. Наоборот, Шекспир не себя, а всю жизнь рисовал.

Оттого у него есть и Фальстафы и Терситы, и Ричарды, и Яго, и Макбеты, с которыми, конечно, даже Брандес и Тэн вместе не решатся отождествлять поэта. И наша задача объяснить себе, что видел Шекспир под теми масками, которые - когда мы их встречаем в жизни, так мало нам говорят. Фальстаф внушает нам отвращение, Ричард III - ужас, Гамлет - удивление. Шекспир же показал нам в Фальстафе просто маленького человека, лживого, трусливого, пошлого, но не отвратительного. Глядя на него - вы не негодуете, а смеетесь. Представьте себе живого Фальстафа. Его существование может возбудить сомнение в бессмертии души даже у твердо верующего человека: бессмертный Фальстаф - это вечный упрек Богу, его создавшему. Вы убежите от жирного рыцаря, как от противного животного. Брандес называет одно из замечаний Фальстафа "божественным"[\[44\]](#). Конечно, этот эпитет плохо ладится с тем преставлением, какое мы имеем об этом герое харчевен и большой дороги. Но все же из этого примера видно, как велико искусство Шекспира, если читателям может прийти в голову применять к словам Фальстафа, этой горы жирного мяса, такой эпитет, как "божественный". Ведь Шекспир не скрывает ни одного из пороков своего героя: все налицо. Он грабит на большой дороге, выманивает деньги, развратничает, лжет, грубо хвастает, трусит. Даже внешность его необычайно уродлива и противна. И тем не менее, мы, которые в жизни побоялись бы подойти к этому воплощению всего, что может возбудить отвращение в человеке - мы, когда видим Фальстафа на сцене, весело смеемся, вместо того, чтобы с ужасом отвернуться. И, конечно, не юмор его примиряет нас. Наоборот, возможность такой беспечной веселости у такого пошляка должна была бы вызвать у нас еще больше негодования. Тащить на плечах мертвого Готспера и думать лишь о том, чтоб получить награду за чужой подвиг - да еще так весело думать! И это не клевета на Фальстафа - разве его можно оклеветать? Все, что про него ни придумаешь, будет ниже его действительных подвигов: это истинная правда о нем. Именно такими и бывают в жизни Фальстафы: беспечные, остроумные и отвратительные. Но обыкновенно ни беспечности, ни остроумия мы у них не замечаем и брезгливо бежим от них. Мы их даже за людей не принимаем: все их человеческие свойства скрываются пред нами за их пороками, и мы брезгуем ими, как существами низшего рода, навсегда потерявшими образ и подобие Божие. У Шекспира же Фальстаф прежде всего человек.

Si nous estimons les grands artistes, c'est justement parce qu'ils s'acquittent à notre place de cette tâche difficile. L'éclat des apparences ne les séduit pas, ne les aveugle pas. Derrière le décorum, ils cherchent l'homme. Et c'est tout à la gloire de Shakespeare d'avoir su pénétrer là où nul oeil humain n'était encore parvenu à entrer. Brandes, de même que Taine et toute la « critique scientifique », ne lui reconnaît pas ce mérite. Pour eux, Shakespeare est un poète lyrique, qui a ri avec Rosalinde, Béatrice et Bénédict, pleuré avec Hamlet, Othello et Lear, puis s'est apaisé avec Prospero. C'est ainsi que, sans même se rendre compte de ce qu'ils font, ils privent cet immense poète de toute sa substance. Au contraire, Shakespeare ne se représentait pas lui-même dans ses oeuvres, il représentait toute la vie.

C'est pourquoi on trouve aussi chez lui Falstaff, Thersite, Richard, Iago et Macbeth, auxquels même Brandes et Taine ne peuvent évidemment pas identifier le poète. Et notre tâche est de comprendre ce que Shakespeare voyait sous ces masques qui, lorsque nous les rencontrons dans la vie, ne nous disent pas grand chose. Falstaff nous inspire du dégoût, Richard III de l'effroi, Hamlet - de la stupéfaction. Pourtant, ce que Shakespeare nous a fait voir dans Falstaff c'est simplement un homme de peu, menteur, couard et vulgaire, et non un homme repoussant. En le regardant, vous n'êtes pas indignés, vous riez. Imaginez un Falstaff qui existerait en chair et en os. Son existence même a de quoi éveiller les soupçons du plus pieux des hommes quant à l'immortalité de l'âme : un Falstaff immortel, c'est un reproche éternel adressé à Dieu, son créateur. Vous fuiriez ce chevalier ventripotent comme s'il s'agissait d'un animal repoussant. Brandes qualifie une des remarque de Falstaff de « divine<sup>11</sup> ». Evidemment, cette épithète s'accorde mal à la représentation que nous avons de ce héros des gargotes et du brigandage. Pourtant, on voit encore à travers cet exemple à quel point le talent de Shakespeare était grand, s'il pouvait venir à l'esprit des lecteurs d'appliquer aux paroles de Falstaff, de cette montagne de chair<sup>12</sup> une épithète comme « divine ». Shakespeare, en effet, ne dissimule aucun des vices de son héros, tout est là sous nos yeux. C'est un voleur de grand chemin, un extorqueur, un débauché, un menteur, un vantard effronté, un lâche. Même physiquement il est extraordinairement laid et repoussant. Et pourtant, nous qui dans la vie aurions peur d'approcher pareille incarnation de tout ce qu'il y a de répugnant dans l'homme, nous rions gaiement en voyant Falstaff sur scène, au lieu de détourner les yeux avec horreur. Et bien sûr ce n'est pas son humour qui nous le rendent sympathique. Au contraire, qu'un être aussi trivial éprouve une joie aussi insouciance devrait susciter en nous une indignation plus grande encore. Emporter le cadavre de Hotspur sur ses épaules, et penser uniquement au moyen de recevoir une récompense pour les exploits d'un autre, et y penser joyeusement par-dessus le marché ! Et dire cela n'est pas diffamer Falstaff – est-il vraiment possible d'ailleurs de diffamer Falstaff ? Tout ce qu'on pourrait inventer à son sujet sera toujours en deçà de ses exploits réels. Ce n'est que la stricte vérité. C'est exactement comme cela que les Falstaff se comportent dans la vie : ils sont insoucians, spirituels et repoussants. Mais nous ne remarquons habituellement ni leur insouciance, ni leur finesse d'esprit et nous les fuyons comme la peste. Nous ne les considérons même pas comme des êtres humains : tout ce qu'ils ont d'humain est dissimulé sous leurs vices, ils nous répugnent comme des êtres appartenant à un genre inférieur, ayant définitivement perdu l'image et la ressemblance de Dieu. Pourtant, chez Shakespeare, Falstaff est avant tout un homme.

---

11 Compte tenu de la pagination des notes de Chestov, il fait sans doute allusion à Brandes, *op.cit.*, T.1, p.53, où une réplique de Falstaff est qualifiée d'exquise, de divine ('exquisit' dans la traduction anglaise). On trouve également p.218 cet éloge : « Mais ici, dans la première partie (de la pièce *Henri IV*), Falstaff est encore un *demi-dieu*, aussi haut que lui pour l'intellect et la finesse d'esprit ».

12 L'expression est empruntée à Shakespeare, « huge hill of flesh », *Henri IV*, II, 4, *op.cit.* T11, 1, p.245



Вам все ясно - и почему он лжет и развратничает, и почему трусит, и что нет в том его "вины", что он не "хочет быть дурным", и, главное, что ему могло и может быть доступно многое другое. Несмотря на свои пороки мужа - он для вас - ребенок, действующий лишь по неразумению, потому что не знает ничего другого. Но не следует ни на минуту забывать, что вы миритесь с Фальстафом лишь потому, что вам демонстрирует его Шекспир. Попробуйте увидеть его без Шекспира, повстречаться с ним лицом к лицу: за толстым слоем жира, за его красным носом, за его грязной внешностью, пошлыми речами и возмутительными поступками - все пропадет для вас и вы вынесете впечатление, что встретили грязного, жирного, откормленного борова, хотя бы судьба и наделила его тем остроумием, которое придал ему Шекспир в своей пьесе. Фальстаф - один из распространеннейших типов чревоугодников. Мы встречаем его всюду и везде и даже не подозреваем, что видим перед собою отпрыск шекспировского жирного рыцаря. И, конечно, тот, кто умел примирить нас с Фальстафом, умеет разглядеть человека. Гораздо труднее найти в Фальстафе человека, чем разыскать ложь в притворной добродетели и поддельном величии.

Vous comprenez tout clairement, à la fois pourquoi il ment, pourquoi il est lâche et débauché, mais vous comprenez aussi que ce n'est pas de cela qu'il est « coupable », qu'il « ne veut pas être méchant », et surtout, qu'il aurait pu et qu'il peut accéder à autre chose. Malgré ses vices d'homme mûr, il est pour vous un enfant qui agit ainsi par manque de discernement, parce qu'il ne connaît rien d'autre. Mais il ne faut pas oublier un seul instant que Falstaff vous est sympathique uniquement parce que Shakespeare le déploie sous vos yeux. Essayez de voir Falstaff sans Shakespeare, de le rencontrer en personne : tout ce qui se dissimule sous son épaisse couche de graisse, son nez rouge, son air malpropre, ses paroles vulgaires et ses agissements scandaleux, tout s'évanouira et vous aurez l'impression d'avoir rencontré un gros pourceau suiffeux et malpropre, quand bien même la nature l'aurait pourvu d'un esprit aussi fin que celui dont il est doté dans la pièce de Shakespeare. Falstaff appartient au type extrêmement répandu des ripailleurs. Nous en rencontrons absolument partout, sans même nous douter que nous avons affaire à un rejeton du chevalier ventripotent de Shakespeare. Evidemment, l'homme capable de nous rendre Falstaff sympathique, savait percer à jour les êtres humains. Il est bien plus difficile de découvrir l'homme dans Falstaff que de débusquer le mensonge dans une action qui se prétend vertueuse ou dans une grandeur factice.

## XV

Если Шекспир низвел Цезаря - то не потому, что он "не понимал" его "величия", а потому, что он такого величия не ценил. Наша задача - ознакомиться с плутарховским Цезарем и объяснить себе, что в нем оттолкнуло Шекспира. Таким лишь образом мы можем узнать, как "думал и чувствовал" Шекспир и это, конечно, гораздо важнее, чем разносить "Юлия Цезаря", излагать Моммзена и читать нравоучения величайшему из поэтов.

Плутарх делит жизнь Цезаря на две части; гранью между ними является Галльская война, с которой, по его словам, для Цезаря "наступает новая эпоха, и он начинает жить и поступать совершенно иначе"[\[45\]](#). В течение первой половины своей жизни Цезарь, по Плутарху, не только ничем не выдался, но сделал очень много нехорошего. Но потом он оказался "воином и полководцем, который не уступит величайшим и наиболее прославленным героям войны". С кем его ни сравнить, он каждого хоть в каком-нибудь отношении превосходит; но "всех вместе он превосходит тем, что дал наибольшее число сражений и погубил наибольшее врагов. Ибо за неполные 10 лет, в течение которых он воевал в Галлии, он взял приступом более 800 городов, покорил 300 народов, дрался с тремя миллионами врагов, из которых один миллион пал на поле битвы и столько же было взято в плен"[\[46\]](#). Плутарх, несмотря на принятое им решение - не придавать значения внешним событиям, не может надивиться этим миллионам пленных и убитых, этим сотням взятых городов и покоренных народов. Галльская война подкупает и его проницательность, которая чрезвычайно недоверчиво относится к успехам великих людей. Но он, отдав должное, с своей точки зрения, Цезарю - поставив его выше Фабиев, Сципионов, Метелла, Суллы, Мария и даже самого Помпея - все же не забывает его прошлого и продолжает писать его биографию, т. е. выяснять себе не историческое значение Цезаря, а его душевный склад. Еще во второй главе Плутарх сообщает любопытный факт о пребывании Цезаря у киликийских разбойников. Брандес очень подробно останавливается на этом обстоятельстве, в котором он находит доказательство величия души римского героя. Разбойники, схватив Цезаря, потребовали от него 20 талантов выкупа. Но Цезарь презрительно рассмеялся, сказав им, что они не знают, кто в их руках, и "добровольно предложил им уплатить 50 талантов". Если прав Плутарх, что иногда в незначительном факте рельефнее всего проявляется человек, то в этой истории сказался уже весь будущий Цезарь. Его задело, что разбойники недостаточно оценили его, и он готов уплатить добровольно огромную сумму денег[\[47\]](#), лишь бы не быть недооцененным ими.

## XV

Si Shakespeare a ravalé César à un rang inférieur, ce n'est pas parce qu'il « ne comprenait pas » sa « grandeur », mais parce qu'il n'avait pas d'estime pour elle. Notre tâche est de faire connaissance avec le César de Plutarque et d'élucider ce qui chez lui a rebuté Shakespeare. C'est seulement de cette manière que nous pourrions découvrir comment il « pensait et ressentait », ce qui, évidemment, est beaucoup plus important que de démolir *Jules César*, de faire un exposé sur Mommsen ou encore de faire la leçon au plus grand des poètes.

Plutarque distingue deux périodes dans la vie de César, séparées entre elles par ses expéditions dans les Gaules qui, nous dit l'auteur, « lui ouvrirent une route toute différente, et commencèrent en quelque sorte pour lui une seconde vie<sup>1</sup> ». Plutarque affirme que, pendant la première moitié de sa vie, non seulement César ne se distinguait en rien, mais qu'il aurait même commis bien des méfaits. Cependant, il se montra par la suite « aussi grand homme de guerre, aussi habile capitaine qu'aucun des généraux qui se sont fait le plus admirer et ont acquis le plus de gloire par leurs exploits<sup>2</sup> ». Quel que soit l'homme auquel on le compare, il le surpasse toujours en quelque point, mais « enfin, il a été supérieur à tous ces grands hommes par le nombre de batailles qu'il a livrées, et par la multitude incroyable d'ennemis qu'il a fait périr. En moins de dix ans qu'a duré sa guerre dans les Gaules, il a pris d'assaut plus de huit cents villes, il a soumis trois cents nations différentes, et combattu, en plusieurs batailles rangées, contre trois millions d'ennemis, dont il en a tué un million et fait autant de prisonniers.<sup>3</sup> » Plutarque, bien qu'il ait décidé de ne pas accorder d'importance aux événements extérieurs, ne peut s'empêcher d'admirer ces millions de morts et de prisonniers, ces centaines de villes prises d'assaut et d'ennemis vaincus. La guerre des Gaules lui fait perdre jusqu'à sa sagacité, qui le rend d'ordinaire extrêmement méfiant à l'égard des succès remportés par les grands hommes. Toutefois, après avoir rendu les hommages dus selon lui à César, en l'élevant à un rang plus élevé que les Fabius, les Scipions, les Métellus, les Sylla, les Marius et même Pompée<sup>4</sup>, Plutarque n'en oublie pas pour autant le passé de César et continue à écrire sa biographie, c'est-à-dire à dévoiler non pas la portée historique de César, mais sa complexion d'esprit. Dès le second paragraphe, Plutarque rapporte un fait curieux concernant le séjour de César parmi des corsaires ciliciens. Brandes s'arrête très longuement sur cet épisode, dans lequel il voit une preuve de la grandeur d'âme du héros romain. Les corsaires qui avait enlevé César lui demandèrent vingt talents pour sa rançon. Mais César éclata de rire avec mépris, leur dit qu'ils ignoraient qui était leur prisonnier et « leur en promit cinquante<sup>5</sup> ». Si Plutarque a raison lorsqu'il dit que c'est parfois dans les faits les plus insignifiants qu'on voit saillir le caractère d'un homme, alors cette histoire dit déjà tout du futur César. Froissé par le manque de considération des corsaires à son égard, il est prêt à leur payer une énorme somme d'argent (N.d.A. : 30 talents = 60 000 roubles.), uniquement pour qu'ils ne le sous-estiment pas.

---

1 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de César*, XVI, p.369

2 *Id.*

3 *Id.*, p.370

4 *Id.* : « Soit qu'on lui compare les Fabius, les Métellus, les Scipions, ou les autres généraux ses contemporains, ou ceux qui ont vécu peu de temps avant lui, tels que les Sylla, les Marius, les Lucullus, et Pompée lui-même, dont la gloire et le nom s'élèvent jusqu'aux cieux; en quelque genre de succès militaire que ce soit, on reconnaîtra que les exploits de César le mettent au-dessus de tous ces grands capitaines. »

5 *Id.*, II, p.355

38 дней провел он в плену и держал себя так, будто разбойники были его стражей: шутил с ними, играл, читал им речи и стихи и бранил дураками и варварами тех, кто его не понимал. Все это делалось, чтоб импонировать окружающим и не уронить своего величия.

"Но разбойникам, - заключает Плутарх свой рассказ, - все это очень нравилось, и они в его дерзких выходках видели лишь одни невинные и веселые шутки". Как в капле воды отражается солнце, так в этой истории - весь Цезарь, более того, весь римский культ величия. Что ему - великому человеку, до разбойников, и что им до него? Но Цезарю, для того, чтобы чувствовать свое величие, нужно зеркало. У него величие - это особенное душевное свойство, которому он сам и все люди - служат. Он не потому велик, что храбр, великодушен, щедр, неподкупен, благороден, а наоборот, чтобы быть великим, он становится и храбрым, и благородным, и милостивым. Плутарх передает два ставшие столь известными замечания Цезаря: одно - "я предпочел бы быть первым среди этого народца, чем вторым в Риме" и другое - об Александре Великом, который в его, Цезаря, годы "уже владычествовал над столькими народами", меж тем как он, Цезарь, "еще ничего не свершил ни великого, ни славного". Поведение Цезаря среди разбойников - иллюстрация к этим словам. Он хочет быть первым среди горстки жалких дикарей и не хочет быть вторым в Риме. Ему это первенство нужно, хоть будь оно совершенно ничтожно и бессодержательно. Ему нужно покорять народы, чтоб это свидетельствовало о его величии. Истинно великие люди никогда этого не ищут. Они будут и первыми, и покорять много народов - если это нужно будет. Но искать подвигов ради подвигов, славы ради славы - значит не находить в себе самом достаточного содержания. Великий человек дает, а не берет. Ему у других ничего не нужно взять, и он идет к ним, чтобы дать от своего избытка. Цезарю же и подобным ему великим людям народы нужны, как арена для их действий, как трофеи для их славы. Плутарх, несмотря на то, что считает для Цезаря Галльскую войну началом новой жизни, с удивительной настойчивостью при каждом случае объясняет нам, что исключительным мотивом всех действий Цезаря было его честолюбие, жажда славы. Вся его биография - один длинный ряд свидетельств об этом, подробный комментарий к словам Цезаря о первенстве в деревне и о славе Александра. "Его презрение к опасностям не внушало удивления именно вследствие его страсти к славе"[\[48\]](#), - говорит Плутарх. Передавая о предположениях и проектах, которыми Цезарь уже после победы над Помпеем собирался облагодетельствовать римлян, Плутарх замечает: "Это было стремление к новой славе, как будто старая поблекла и износилась. Эта страсть была не чем иным, как ревностью к самому себе *как к сопернику*, упорное желание затмить свою прошлую славу новыми деяниями"[\[49\]](#). Одно это столь глубоко психологическое замечание Плутарха могло навести Шекспира на мысль создать своего Цезаря именно таким, каким мы его видим в драме.

Il passa ensuite 38 jours en captivité et se conduisit avec les corsaires comme s'il s'agissait de sa garde princière : il plaisantait avec eux, jouait la comédie ou leur lisait des poèmes et des harangues, insultant ceux qui ne le comprenait pas d'ignorants et de Barbares. Il faisait tout cela pour impressionner ceux qui l'entouraient et ne pas compromettre sa majesté.

Cependant, conclut Plutarque, les corsaires « aimaient cette franchise, qu'ils prenaient pour une simplicité et une gaieté naturelles.<sup>6</sup> » De même que, selon l'adage, le soleil se reflète aussi dans une simple goutte d'eau, c'est César tout entier, et avec lui tout le culte romain de la grandeur, qui se reflètent dans cette histoire. Qu'a-t-il à faire, lui ce grand homme, de ces corsaires, et qu'ont-ils à faire de lui ? Mais César a besoin, pour éprouver sa grandeur, d'un miroir. Chez lui, la grandeur est une qualité morale dont lui et les autres sont les serviteurs. Il n'est pas grand parce qu'il est brave, magnanime, généreux, intègre et noble ; au contraire, c'est pour être grand qu'il devient brave, noble et clément. Plutarque rapporte deux phrases de César devenues fameuses : « (j'aimerais) mieux être le premier parmi ces Barbares que le second dans Rome<sup>7</sup> » et « « N'est-ce pas pour moi un juste sujet de douleur, qu'Alexandre, à l'âge où je suis, eût déjà conquis tant de royaumes, et que je n'aie encore rien fait de mémorable?<sup>8</sup> » La conduite de César parmi les corsaires illustre bien ses paroles. César veut être le premier parmi une poignée de sauvages misérables et ne veut pas être le second dans Rome. Il a besoin de cette primauté, aussi minime et insignifiante soit-elle. Il a besoin d'asservir des peuples en témoignage de sa grandeur. Les hommes véritablement grands ne cherchent jamais cela. Ils deviendront premiers ou asserviront des peuples uniquement s'il le faut. Rechercher les exploits pour les exploits, la gloire pour la gloire, c'est ne pas trouver en soi-même de matière suffisante. Le grand homme ne prend pas, il donne. Il n'a pas besoin de prendre aux autres quoi que ce soit, il va vers eux pour leur donner ce qu'il a en excédent. César en revanche, comme tous les grands hommes dans son genre, a besoin de peuples à conquérir, qui serviront d'arène à ses actions et de trophée à sa gloire. Plutarque, bien qu'il considère la guerre des Gaules comme le début d'une nouvelle vie pour César, nous explique en toute occasion, avec une rare insistance, que toutes les actions de César étaient motivées exclusivement par son ambition et sa soif d'honneurs. Sa biographie n'est que la longue série des preuves qui l'attestent, une glose détaillée des paroles de César sur sa primauté dans les campagnes et les conquêtes d'Alexandre. « Ce mépris du danger n'étonnait point ses soldats, qui connaissaient son amour pour la gloire<sup>9</sup> », nous dit Plutarque. Rapportant les plans et les projets grâce auxquels César espérait combler de bienfaits les Romains après sa victoire sur Pompée, Plutarque remarque que : « flétrissant, pour ainsi dire, à ses yeux la gloire qu'il avait acquise, (NdT : ces projets) allumèrent en lui l'amour d'une gloire plus grande encore. Cette passion n'était qu'une sorte de jalousie contre lui-même, *telle qu'il aurait pu l'avoir à l'égard d'un adversaire*; qu'une rivalité de surpasser ses exploits précédents par ceux qu'il projetait pour l'avenir.<sup>10</sup> » Cette remarque d'une rare finesse psychologique aurait pu à elle seule amener Shakespeare à concevoir son César exactement tel que nous le voyons dans son drame.

---

6 *Id.*, p.356

7 *Id.*, XII, p.365. Plutarque fait allusion aux occupants d'une petite ville transalpine dans laquelle César séjourna alors qu'il se rendait en Espagne pour commander une armée romaine.

8 *Id.*, pp.365-366

9 *Id.*, XVIII, p.371

10 *Id.*, LXIV, p.413. La traduction de Ricard dit « telle qu'il aurait pu l'avoir à l'égard d'un étranger », insistant sur le caractère « schizophrénique » de ce processus mental. Le terme « étranger » est néanmoins très éloigné du terme russe « *sopernik* » qui insiste davantage sur la *rivalité* intérieure qui pousse César à toujours plus d'exploits et que nous avons traduit par adversaire.

Но Плутарх почти во всем, что делает Цезарь, в наиболее на вид благородных поступках его отыскивает независимую от благородства цель. Как ни поражают его военные успехи Цезаря, он все не верит в этого героя. Сообщая, что Цезарь велел восстановить статую Помпея, Плутарх приводит следующие слова Цицерона: "Цезарь, восстановив статую Помпея, тем прочнее укрепил собственные" [50]. Затем Плутарх ставит в упрек Цезарю триумф за победу над Помпеем, ибо "чувство чести" не позволяет торжествовать по поводу несчастья величайшего из римлян.

Брандес приводит слова Цезаря, произнесенные им по прочтении книги Цицерона о Катоне: "При чтении твоей книги мне казалось, что я сам стал красноречивее" [51], Плутарх же говорит: "Написанное Цезарем по поводу умершего Катона сочинение не доказывает дружественного или примирительного отношения к нему; да и как бы стал он при жизни щадить человека, если он после его смерти излил на него столько желчи?" [52]

В течение Галльской войны Цезарь все время пристально следит за тем, что происходит в Риме и не прекращает ни на минуту своих интриг.

*"После того, как он разбил Ариовиста, рассказывает Плутарх, он поместил свое войско на зимние квартиры, а сам отправился в свои провинции, чтоб оттуда наблюдать за событиями в Риме... Сюда все время его пребывания приезжали многие римляне, и Цезарь пользовался этим, чтоб усилить свою партию, давал каждому все, что он просил и всех отпускал от себя либо с подарками, либо с обещаниями". Точно таким образом он вел себя в течение всей войны и, незаметно для Помпея, "то покорял врагов оружием граждан, то привлекал на свою сторону граждан отнятыми у врагов богатствами" [53].*

Плутарх приводит примеры чудовищных затрат, сделанных Цезарем, чтоб составить себе партию из влиятельных людей. Трибуну Куриону, своему бывшему врагу, он дал 250 талантов (на наши деньги полмиллиона рублей). Консулу Павлу он дал 1500 талантов (около трех миллионов рублей) и т. д. [54] Когда же, наконец, Цезарь, окончивши междоусобную войну, вернулся в Рим, где его сделали пожизненным диктатором, он говорит о великих задачах, затевает новые предприятия, но в душе лелеет одну мысль: добыть корону. И при каждом случае он с боязливой жадностью протягивает к ней руку, чтобы тотчас же со стыдом отдернуть ее. Его приверженцы, рассказывает Плутарх, распустили слух, что, по книгам Сивиллы, римляне лишь в том случае одолеют парфян, если над их войском будет начальствовать царь.

Mais Plutarque cherche, dans presque tout ce que fait César, dans ses actions qui ont le plus l'apparence de la noblesse, à découvrir quel était leur but, indépendamment de leur noblesse. Les succès de César ont beau l'époustoufler, il ne parvient pas à croire en ce héros. A propos de l'ordre donné par César de faire relever les statues de Pompée, il rapporte cette phrase de Cicéron : « César, en relevant les statues de Pompée, a affermi les siennes<sup>11</sup> » Plutarque reproche ensuite à César d'avoir organisé un triomphe pour célébrer sa victoire sur Pompée car le « sens de l'honneur » ne pouvait tolérer qu'on tire gloire des malheurs du plus grand personnage de Rome<sup>12</sup>.

Brandes cite les mots que César aurait adressés à Cicéron au sujet de son livre sur Caton : « En lisant ton traité, il m'a semblé devenir moi-même plus éloquent<sup>13</sup> ». Pourtant Plutarque affirme que « le traité qu'il écrivit contre Caton, après sa mort, n'est pas d'un homme adouci à son égard et qui fût disposé à lui pardonner. L'eût-il épargné vivant, s'il l'eût eu en sa puissance, lui qui versait sur Caton, mort depuis longtemps, tant de fiel et d'amertume? <sup>14</sup> »

Pendant la guerre des Gaules, César a l'oeil constamment rivé sur ce qui se passe à Rome et ne cesse pas une seconde d'intriguer.

« Après tous ces exploits, il mit ses troupes en quartier d'hiver dans le pays des Séquanois<sup>15</sup>; et lui-même, pour veiller de plus près sur ce qui se passait à Rome, il alla dans la Gaule qui est baignée par le Pô et qui faisait partie de son gouvernement (...) Pendant le séjour assez long qu'il y fit, il grossit beaucoup le nombre de ses partisans; on s'y rendait en foule de Rome et il donnait libéralement ce que chacun lui demandait: il les renvoya tous, ou comblés de présents ou pleins d'espérance. » César s'y prit de la même façon pendant toute la durée de la guerre et « Pompée ne se douta même pas que tour-à-tour César domptait les ennemis avec les armes des Romains et qu'il gagnait les Romains avec l'argent des ennemis.<sup>16</sup> »

Plutarque donne plusieurs exemples des dépenses faramineuses que fit César pour se constituer un parti comptant des personnages influents. Au tribun Curion, son ancien ennemi, il aurait donné 250 talents (NdA : un demi-million de roubles actuels), au consul Paulus - 1500 talents (NdA : environ trois millions de roubles) etc.<sup>17</sup>. Lorsque César, remportant la guerre civile, revient finalement à Rome, où il est nommé dictateur perpétuel, il évoque certes de grands desseins et projette de nouvelles entreprises, mais au fond il ne caresse qu'une seule pensée : obtenir la couronne. Et on le voit en toute occasion tendre vers l'objet de sa convoitise une main craintive, qu'il retire aussitôt honteusement. Plutarque raconte que ses partisans avaient fait courir une rumeur selon laquelle, d'après un oracle des livres sibyllins, les Parthes ne seraient soumis par les armées romaines que lorsqu'elles seraient commandées par un roi.

---

11 *Id.*, LXIII, p.412. Pendant la guerre civile qui opposa les partisans de César à ceux de Pompée, en 49 av. J.-C., les statues à l'effigie de Pompée avait été abattues. En les relevant, César faisait ainsi preuve de « clémence » à l'égard de son ennemi. Cependant, la remarque de Cicéron ternit immédiatement les mérites de cette action.

12 Chestov fait allusion à un passage situé en fait avant celui qu'il vient de mentionner, p.411.

13 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.369

14 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de César*, LIX, p.409

15 Plutarque fait allusion à la victoire de César contre le roi des Germains, Ariovistus ou Arioviste, en 58 av. J.-C. Malgré une précédente alliance, Arioviste, représentait alors une menace pour le peuple celtique des Séquanois ou Séquanes, installés au sud de l'Alsace actuelle et en Franche-Comté, non loin des frontières romaines. Chargé d'assurer leur protection, César prêta main forte à l'alliance gauloise des Séquanois et des Eduens contre Arioviste et obtint la victoire, probablement aux abords de Cernay en Alsace.

16 *Id.*, XXII, p.375

17 *Id.*, XXXII, p.385. Les 250 talents donnés à Curion ne sont pas mentionnés dans la traduction française de Plutarque, qui dit seulement que César « acquitta les dettes du tribun Curion, qui étaient considérables ».



И вот однажды, когда Цезарь вернулся из какой-то отлучки, они стали его приветствовать как царя. "Но так как это смутило народ, то Цезарь с досадой сказал, что он не царь, а Цезарь, и среди наступившего глубокого молчания, мрачный и гневный, он ушел"[\[55\]](#). Затем, передаваемая у Шекспира Каской сцена о том, как подносил Антоний Цезарю корону и как этот последний нехотя отталкивал ее от себя, целиком заимствована у Плутарха. Из всех этих историй видно, что проницательный греческий писатель под оболочкой внешнего величия различал в Цезаре его душу и в те моменты, когда она представлялась ему в своей наготе, - ему стыдно становилось за героя.

Но для Плутарха Цезарь все же остался великим, хотя под всеми великими делами диктатора и видны были совсем не великие побуждения: за него говорили подвиги, равных которым история не знает.

Для древнего писателя казалось немыслимым делом отрешиться от поклонения столь колоссальному успеху. И плутарховская биография словно говорит нам: как жаль, что у Цезаря при его великих достоинствах были такие недостатки, как честолюбие, являвшееся существенным стимулом всех его поступков, мелочное стремление к внешнему атрибуту власти, всецело владевшее им и т. д. Для древнего историка это та ложка дегтя, которая не совсем портит бочку меда. Он знает, что есть такие люди, как Брут, которых и враги не смели подозревать в сомнительных намерениях, и на этого Брута он глядит - не наглядится. Но все же Цезарь убил миллионы людей, покорил столько народов, привел в Рим столько пленных, так далеко раздвинул пределы государства, словом, столько сделал - и Плутарх, который так хорошо понимает разницу между историей и биографией и так тонко умеет понимать людей (его Жан-Поль называет Шекспиром в своей области), все-таки поддается обаянию свершенных Цезарем подвигов и часто дивится своему герою. Шекспир же поступил иначе. Когда он писал своего "Юлия Цезаря", пред ним стоял вопрос более глубокий и всеобъемлющий, нежели тот, который приписывает ему Брандес. Не о монархии и республике думал он, и ему не пришло бы в голову корить Цезаря за то, что он стремился сменить одну форму правления другой, если бы он видел, что у Цезаря речь шла не о короне. Swinburne объясняет симпатии Шекспира к Бруту его республиканскими тенденциями. Брандес говорит: "Шекспир исходит из того положения, будто бы уничтоженная Цезарем республика могла бы продолжать свое существование и вину за ее падение возлагает на Цезаря" и в доказательство того, что Шекспир был неправ, пускается в длинные рассуждения. Напрасный труд. Все, что рассказывает датский критик, Шекспир мог найти и нашел у Плутарха, который ясно видел, что не Цезарь создал монархию, а обстоятельства и время дали возможность Цезарю добиться неограниченной власти. Описывая подробно события из римской жизни, Плутарх говорит:

Et voilà qu'un beau jour, alors que César revenait à Rome après une quelconque absence, ces mêmes partisans le saluèrent du nom de roi. « César, qui s'aperçut du trouble que ce titre excitait parmi le peuple, fit semblant d'en être offensé et dit qu'il ne s'appelait pas roi, mais César. Ce mot fut suivi d'un silence profond de la part de tous les assistants, et César suivit son chemin d'un air triste et mécontent.<sup>18</sup> » La scène rapportée par Casca dans la pièce de Shakespeare, qui raconte comment Antoine tendit à César la couronne et comment celui-ci la repoussa à contre-cœur, est entièrement empruntée à Plutarque. Toutes ces histoires montrent bien qu'en biographe subtil et pénétrant, Plutarque parvenait, sous les dehors de la grandeur, à voir l'âme de César. Et dans les moments où elle lui apparaissait ainsi mise à nu, il avait honte du héros romain.

Néanmoins, César reste tout de même un grand homme aux yeux de Plutarque, malgré les motivations rien moins que nobles qu'il aperçoit derrière les hauts faits du dictateur : ses exploits, inégalés dans l'histoire du monde, parlent pour lui.

Il aurait été impensable pour cet auteur antique de ne pas faire l'éloge d'un succès aussi colossal. Et sa biographie semble nous dire : Quel dommage que malgré ses immenses qualités, César eut aussi des défauts, comme cette ambition qui était au fond le mobile essentiel de toutes ses actions, comme cette passion dévorante, mesquine, qu'il vouait aux attributs extérieurs du pouvoir, etc. Pour l'historien antique, ce « peu de fiel » ne gâtait pas tout le miel<sup>19</sup>. Plutarque sait qu'il existe des hommes tels que Brutus, jouissant d'une telle confiance que même leurs ennemis n'oseraient mettre en doute la pureté de leurs vues, et il n'a de cesse de s'extasier devant Brutus. Mais tout de même, César a tué des millions de gens, il a conquis tant de peuples, rapporté à Rome tant de prisonniers et étendu si loin les frontières du pays, en un mot il a accompli tant de choses que Plutarque - qui fait si bien la différence entre l'histoire et la biographie et qui comprend les hommes avec une telle finesse (Jean-Paul disait qu'il était un Shakespeare dans son genre) – Plutarque tombe malgré tout sous le charme des exploits accomplis par César et s'émerveille souvent de son héros. Shakespeare, lui, agit différemment. En écrivant *Jules César*, il avait à résoudre une question beaucoup plus profonde et universelle que celle que lui attribue Brandes. Ce n'est pas la république et la monarchie qui l'intéressaient, et il ne lui serait jamais venu à l'esprit de tancer César parce qu'il essayait de remplacer une forme de gouvernement par une autre, s'il avait vu que pour César l'important n'était pas la couronne. Swinburne explique la sympathie de Shakespeare à l'égard de Brutus par ses tendances républicaines. Brandes dit quant à lui : « Tel que Shakespeare concevait la situation, la République, dont César causa la ruine, aurait pu continuer à exister telle qu'elle était, et il était criminel de la détruire.<sup>20</sup> » Puis, il se lance dans de longs raisonnements pour prouver que Shakespeare avait tort. C'est une peine inutile. Tout ce que raconte le critique danois, Shakespeare aurait pu le trouver, et l'a d'ailleurs trouvé dans Plutarque, qui lui-même voyait clairement que la monarchie n'avait pas été établie par César, mais que c'étaient les circonstances et l'occasion qui avaient donné à César la possibilité d'acquérir un pouvoir illimité. Dans une description précise des événements de la vie romaine, Plutarque écrit que :

---

18 *Id.*, LXVI, p.415

19 Autrement dit, pour Plutarque, ces défauts n'étaient pas importants au point d'ôter leur valeur aux exploits de César. Ce proverbe, commun aux langues française et russe, est traduit plus littéralement par Boris de Schloezer dans la *Philosophie de la tragédie* : « Une cuiller de goudron gâte tout un tonneau de miel » (*ložka degtja portit bočku meda*). Cf. Chestov, *Philosophie de la tragédie, Le Bruit du temps*, Paris, 2012, p.87.

20 Brandes, *op.cit.*, T.1, p.365

"Толпа не расходилась часто до тех пор, пока ораторская трибуна не покрывалась трупами и не заливалась кровью, и, таким образом, Рим, как корабль без кормчего, был предан всем ужасам анархии. Поэтому *самые благоразумные граждане считали еще счастьем, если вся эта безумная сумятица не приведет ник чему худшему, чем монархия*, и многие осмеливались уже открыто говорить, что государственные недуги могут быть исцелены только монархическим правлением и что для этого лечения следует избрать наиболее снисходительного врача, - чем они намекали на Помпея"[56].

Все это повторяет Брандес, чтоб доказать невежество Шекспира. А вот еще одно замечание Плутарха, которое он делает в объяснение того, что не случайность дала возможность Октавию с Антонием одолеть Брута: "Но, видно, римское государство не могло уже выносить владычества многих и нуждалось в монархии; поэтому боги решились устранить единственного человека (т. е. Брута), который стоял на пути у того, кто был уже (судьбой) назначен властителем". Таким образом, очевидно, что Плутарх понимал, что не Цезарь создал монархию. Шекспиру, если бы он ничего, кроме Плутарха, и не читал бы, было бы совершенно ясно, как мало основания возлагать "вину" за события римской истории на одного Цезаря. И вообще, его не приходится учить азбуке юридических наук и истории, его, который вложил в уста Порции ("Венецианский купец") рассуждения, сделавшие бы честь лучшему римскому юристу и даже современному профессору права.

Ему ясно было, отчего сменяется одна форма правления другой, он понимал роль и значение римской черни. Но не политические события, не даже судьба Рима занимали его. Всматриваясь в своего Цезаря и своего Брута, Шекспир хотел вычитать из раскрывшейся пред ним "необъятной книги человеческих судеб" смысл и значение нашей жизни. Брут и Цезарь не были для него политическими соперниками, как наивно полагает Брандес, а выразителями стремлений всего человечества. Кто истинно велик - "практический ли гений" Цезарь, увенчанный триумфами, обогативший римскую казну, покоривший сотни народов, дававший римлянам хлеб и устраивавший даровые зрелища - и все это делавший затем, чтобы быть великим, чтоб сравняться в славе с Александром Македонским и чтобы быть где-нибудь первым, - или Брут, пренебрегавший величию и славой и выходивший на историческую арену лишь тогда, когда его туда призывали человеческие нужды? Для Шекспира Цезарь был актер, разрядившийся в пышную мишуру признанных и нужных для успеха в жизни добродетелей, который, когда никто на него не глядит, снимает эти украшения и остается самим собою, т. е. человеком, ждущим от живущих поколений и от истории аплодисментов за свою игру. Оттого-то он становится столь жалким, когда издали улыбается ему корона.

« Souvent on ne sortait de l'assemblée qu'après avoir souillé la tribune de sang et de meurtre; et la ville, plongée dans l'anarchie, ressemblait à un vaisseau sans gouvernail, battu par la tempête. Tout ce qu'il y avait de gens raisonnables aurait regardé comme un grand bonheur que cet état si violent de démente et d'agitation n'amenât pas un plus grand mal que la monarchie. Plusieurs même osaient dire ouvertement que la puissance d'un seul était l'unique remède aux maux de la république, et que ce remède il fallait le recevoir du médecin le plus doux, ce qui désignait clairement Pompée.<sup>21</sup> »

Brandes répète tout cela pour prouver que Shakespeare était ignorant. On trouve encore dans Plutarque une autre remarque visant à expliquer que ce n'est pas le hasard qui donna la possibilité à Octave et Antoine de vaincre Brutus. « L'empire romain ne pouvait être gouverné par plusieurs maîtres, il lui fallait un monarque; et Dieu [voulait] sans doute délivrer César du seul homme qui pût mettre obstacle à sa domination (NdA : à savoir Brutus).<sup>22</sup> » Il apparaît donc clairement que Plutarque comprenait parfaitement que ce n'était pas César qui avait fondé la monarchie. Et Shakespeare, même s'il n'avait rien lu en dehors de Plutarque, comprenait on ne peut mieux qu'il n'y avait pas lieu de rejeter la « faute » uniquement sur César pour ces événements de l'histoire romaine. Et, en tout état de cause, il est inutile d'enseigner le b-a-ba du droit et de l'histoire à celui qui a placé dans la bouche de Portia (dans le *Marchand de Venise*) des réflexions qui feraient honneur au meilleur législateur romain, et même à un professeur de droit actuel.

Shakespeare comprenait tout aussi clairement la raison pour laquelle on passait d'une forme de gouvernement à une autre, ainsi que le rôle et l'importance de la populace romaine. Cependant, ce ne sont ni les événements politiques ni même le destin de Rome qui l'intéressait. En se plongeant dans son César et dans son Brutus, Shakespeare voulait déchiffrer, dans « le vaste livre du destin » ouvert devant lui, le sens et la signification de notre vie<sup>23</sup>. À ses yeux, César et Brutus n'étaient pas des adversaires politiques, comme le suppose naïvement Brandes, mais les porte-voix de ce à quoi aspire toute l'humanité. Qui est véritablement grand : César – ce « génie pratique » aurolé de triomphes, grand pourvoyeur du trésor romain, vainqueur de centaines de peuples, qui donnait du pain aux Romains et organisait des jeux gratuits, mais accomplissait tout cela uniquement pour devenir grand, égal en honneurs Alexandre le Grand et être à tout prix premier – ou bien Brutus, qui méprisait la grandeur et la gloire, et n'entra dans l'arène politique que lorsque des nécessités humaines l'y appelèrent ? Pour Shakespeare, César était un acteur qui se paraît des riches habits de la vertu, telle qu'elle était admise et nécessaire pour avoir du succès, mais qui, sitôt que plus personne ne le regardait, ôtait cette parure et redevenait lui-même, c'est-à-dire un homme espérant recevoir de la part des générations suivantes et de l'histoire entière, des applaudissements pour son jeu. C'est pour cela qu'il se montre si pitoyable lorsqu'il aperçoit la couronne lui sourire de loin.

---

21 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de César*, XXI, p.384

22 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de Brutus*, LV, p.458

23 La métaphore du « livre du destin » est empruntée à Goethe et fait partie d'un plus long hommage rendu au poète par le héros des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Livre III, Chapitre 11, in *Œuvres de Goethe*, VI, Hachette et Cie, 1860, p.181 : « je ne me souviens pas qu'un livre, un homme ou un événement quelconque ait produit sur moi d'aussi grands effets que les drames excellents que votre complaisance m'a fait connaître. On les dirait l'œuvre d'un génie céleste, qui s'approche des hommes pour leur apprendre, de la manière la plus douée, à se connaître eux-mêmes. Ce ne sont pas des poèmes : on croit voir ouvert devant soi le vaste livre du destin, dans lequel le vent orageux de la vie la plus agitée gronde et tourne et retourne avec violence les feuillets. Ce mélange de force et de tendresse, de calme et de violence, m'a tellement surpris et mis hors de moi, que j'attends avec la plus vive impatience le moment où je serai en état de poursuivre ma lecture. »

Тогда, в виду осуществления того, что он считает единственной своей наградой, он, забыв, что занавес еще не опущен, начинает говорить свои слова, а не заученную роль. И в каждом римляине было немножко Цезаря. Все добродетели их приспособлялись к нуждам отечества, а отечеству нужны были солдаты, чтоб грабить, и юристы, чтобы выдумывать законы для охранения награбленного. Солдат и юрист, меч и закон, выразители двух чисто внешних сил, не могли привести ни к чему иному, чем к нравственному формализму. Нравственным нужно было быть только для истории, ибо история имела какое-то свое мерило, не юридическое и не военное; она требовала любви к отечеству, великодушия к врагам, щедрости и т. д. И это отдавалось ей. Служили истории, и чтоб успеть у нее, чтоб получить от нее титул Александра Македонского, а у современников - первенство где-нибудь и в чем-нибудь, - изображали величие. Плутарх, как мы говорили, чувствует какое-то странное, непримиримое противоречие в Цезаре. Он понимает, что Цезарь велик, и знает, что Цезарь и жалок. С другой стороны, его прельщает Брут - но Брут ничего не сделал. Для Плутарха задача эта так и осталась задачей. Он, как мы видели, то преклоняется пред успехом Цезаря, то иронизирует по поводу его слабости, честолюбия и пренебрежительного отношения к "отечеству", когда последнее становится ему на пути к славе. Шекспир же поставленный Плутархом вопрос решил. У него Брут - "человек", носящий в себе то, что наиболее близко и дорого поэту и чем, по его мнению, живы люди. Цезарь же (которого внешнее величие - еще раз повторим это - было ясно видно Шекспиру и о котором он в речах Антония рассказал все, что можно было рассказать), этот "величайший практический гений", вызывавший, как и все практические гении, удивление и благодарность толпы, при жизни награждающей их аплодисментами, увековечивающей их после смерти памятниками, - показался Шекспиру сравнительно ничтожным. Он - из тех героев, которые, чтоб приобрести славу, принижаются до среднего уровня понимания, стараются дать людям то, что им по вкусу и себе требуют за это знаков высшего почета. Брут хотел поднять римлян до своей высоты и ничего за это себе не требовал, все свое отдал. Цезарь получил бы корону, вероятно, если бы не преждевременная смерть - да корона ведь и досталась его преемнику.

Брута же дом сожгли и самого бы его растерзали, если бы он не спасся бегством. Цезарь служил минутным нуждам толпы, Брут искал вечных идеалов. Антоний знал, чем можно погубить Брута: он прочел народу завещание Цезаря. После смерти, как и при жизни, Цезарь делал одно дело: награбленным силой граждан добром и покупал их же расположение. Недаром у Шекспира Цезарь не любит наблюдательных людей, которые "проникают дела других насквозь пытливым взором". Для Цезаря такие люди - вечное напоминание о той роли, которую он играет. Цезарь не выносит пронизательности, ибо чувствует, что она увидит под его славой. Антоний и все римляне ему нужны, ибо они, вместо того, чтобы разрушать иллюзию, своими восторгами питают ее и доводят, быть может, самого артиста до убеждения, что он не играет, а живет. Поэтому-то, как уже было указано, фигура Цезаря в трагедии Шекспира проигрывает много. Автор заставляет его говорить именно то, чего он никогда бы не сказал. Такой прием сразу обнажает пред нами его душу, но слова звучат коварной насмешкой над ним самим.

À cet instant, face au symbole de ce qu'il considère comme sa seule récompense, il oublie que le rideau n'est pas encore tombé et se met à parler avec ses propres mots, cessant de réciter le rôle qu'il a appris. D'ailleurs, dans chaque Romain, il y avait un peu de César. Toutes leurs vertus étaient adaptées aux besoins de la patrie. Et la patrie avait besoin de soldats pour piller et de législateurs pour concevoir des lois protégeant le fruit de ces pillages. Le soldat et le législateur, le glaive et la loi, porte-voix de deux forces purement extérieures, ne pouvaient conduire qu'à un formalisme moral. Seule l'histoire commandait d'être moral, car l'histoire possédait son propre critère, qui n'était ni militaire, ni juridique ; elle exigeait l'amour de la patrie, la clémence à l'égard des ennemis, la générosité etc. Et c'est ce qu'on faisait. On servait l'histoire et, pour réussir, pour obtenir d'elle le titre d'Alexandre le Grand et la primauté parmi ses contemporains (quels que soient d'ailleurs les adversaires et le motif d'être premier), on imitait la grandeur. Plutarque, comme nous l'avons déjà mentionné, perçoit chez César une contradiction étrange et insoluble. Il comprend que César est grand, et il sait que César est aussi pitoyable. D'autre part, il est sous le charme de Brutus, mais Brutus n'a rien fait. Pour Plutarque, cette énigme reste insoluble. Tantôt il s'incline devant les succès de César, tantôt il ironise sur sa faiblesse, son ambition et son mépris pour la « patrie » lorsqu'elle gêne son ascension vers la gloire. Shakespeare, lui, a résolu le problème posé par Plutarque. Chez lui, Brutus est un « homme », qui porte en lui ce que le poète chérit le plus au monde et qui, d'après lui, fait vivre les hommes. Alors que César (et encore une fois, Shakespeare n'ignorait rien de l'apparente grandeur de César dont il a tout dit dans les monologues d'Antoine), ce « grand génie pratique », qui, comme tous les génies pratiques, applaudit de leur vivant et commémorés après leur mort, suscita l'admiration et la gratitude de la foule, le grand César parut à Shakespeare relativement insignifiant. Il fait partie de ces héros qui, pour s'assurer la gloire, s'abaissent à un niveau de compréhension médiocre, s'efforcent de donner aux gens ce qui leur plaît et exigent en échange les marques de la plus haute estime. Brutus, lui, voulait hisser les Romains à sa hauteur et n'exigeait rien en échange. Au contraire, il donnait tout ce qu'il possédait. César aurait sans doute obtenu la couronne, s'il n'était pas mort prématurément. Elle échut d'ailleurs à son héritier, Octave.

Brutus, lui, perdit sa maison dans les flammes et on l'aurait sans doute mis en pièces s'il ne s'était pas sauvé en courant. César servait les besoins immédiats de la foule, Brutus était à la recherche des idéaux éternels. Antoine savait comment perdre Brutus : il lut au peuple le testament de César. Après sa mort, comme pendant toute sa vie, César n'avait qu'une préoccupation : acheter la sympathie des citoyens avec l'argent qu'ils avaient eux-mêmes pillé. Ce n'est pas un hasard si, dans Shakespeare, César n'aime pas les gens observateurs qui voient « clairement à travers les actions des hommes<sup>24</sup> ». De tels hommes lui rappellent en permanence le rôle qu'il joue. César ne supporte pas la clairvoyance car il sent ce qu'elle peut découvrir sous les dehors de sa gloire. Il a besoin d'Antoine et de tous les Romains car, loin de ruiner cette illusion, ils la cultivent par leur enthousiasme. Et peut-être persuadent-ils même l'acteur qu'il n'est pas en train de jouer mais de vivre. C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà indiqué, la figure de César dans la tragédie de Shakespeare subit de lourdes pertes. L'auteur le force à dire précisément ce qu'il ne dirait jamais. Par ce moyen, il met son âme à nu devant nous, mais ses paroles résonnent comme des moqueries perfides lancées contre lui-même.

---

24 Shakespeare, *Jules César*, I, 2, *op.cit.*, p.345

Плутарх передает, что однажды Цезарь, вопреки обычаю и правилам приличий, не встал, когда к ораторской трибуне, на которой он сидел, подошли консулы и преторы в сопровождении всех сенаторов, и что сделал он это лишь потому, что один из его льстецов, Корнелий Бальбус, шепнул ему следующие слова: "Не забывай, что ты Цезарь; ты должен заставить считать себя высшим существом". Когда читаешь "Юлия Цезаря", кажется, будто Корнелий непрерывно стоит за спиной Цезаря и, подсказывая ему соблазнительные слова, заставляет его забывать, что от него требуется, и говорить от имени своих действительных вкусов и желаний. Уже в первом действии он только то и делает, что повторяет слова Корнелия. В сравнительно небольшой своей речи к Антонию он два раза говорит о себе, как о Цезаре, который уже сравнялся с Александром Великим.

Когда бы он (Кассий) был  
Потолще... Впрочем, я-то не боюсь,  
Но если б я способен был бояться...

И затем:

Я, впрочем, говорю о том, чего  
Бояться надо, сам же не боюсь:  
Я - Цезарь.

Уже он убежден, что лучшей похвалы, чем назвать себя Цезарем, т. е. самим собою, нет в мире. И главное, что Шекспир заставляет его непрерывно об этом говорить, чтоб зрители не подумали, что он не знает этой великой истины.

В разговоре с Кальпурнией - опять та же история. Она просит его не ходить в сенат, ссылаясь на дурной сон, который привиделся ей ночью, и на предзнаменования; Цезарь отвечает ей:

Но я пойду - я не боюсь угроз -  
Они лишь сзади на меня глядели;  
Когда ж увидят Цезаря в лицо,  
То все исчезнут.

И еще:

«Знаменья эти (т. е. буря, гром, молния и т. д.) касаются не Цезаря, а всех.»

И еще в третий раз, в этой же сцене, услышав от слуги, что авгуры тоже не советуют выходить из дома в этот день, он говорит:

Творением без сердца был бы Цезарь,  
Когда б из страха он остался дома.  
Но Цезарь не останется. Известно  
Опасности, что он ее опасней.

И затем, когда приходит Деций и Кальпурния предлагает Цезарю в объяснение своего отсутствия в сенате сослаться на болезнь, Цезарь негодует:

Цезарь будет лгать?  
Затем ли я победами своими  
Прославился, чтобы теперь бояться  
Пред стариками правду говорить?  
Скажи им, Деций: Цезарь не придет.

Plutarque rapporte qu'un jour, au mépris de la coutume et des règles de bienséance, César ne s'était pas levé quand les consuls, les prêteurs et les sénateurs s'approchèrent à la tribune où il siégeait. Et il aurait agi ainsi uniquement parce qu'un de ses flatteurs, Cornelius Balbus, lui aurait chuchoté à l'oreille : « Oubliez-vous que vous êtes César? et voulez-vous rejeter les honneurs qui sont dus à votre dignité?<sup>25</sup> » En lisant *Jules César*, on a l'impression que Cornelius est en permanence dissimulé derrière César et qu'il lui souffle de ces paroles séduisantes qui lui font oublier ce qu'on attend de lui et le forcent à exprimer ses souhaits et ses désirs véritables. Dès le premier acte, il ne fait que répéter les paroles de Cornélius. Dans les brèves paroles qu'il adresse à Antoine, il parle de lui deux fois, sous le nom de César, qu'il a déjà comparé à celui d'Alexandre le Grand :

« Je voudrais qu'il fût plus gras [Cassius], mais je ne le crains point.  
Pourtant, si ma gloire était accessible à la crainte,(...)»

puis :

« Je te dis ce qui est à craindre plutôt  
Que ce que je crains, car je suis toujours César.<sup>26</sup> »

Il est déjà convaincu qu'il n'y a pas au monde d'honneur plus grand que de se nommer César, c'est-à-dire de porter son propre nom. Et surtout, Shakespeare le force à en parler sans arrêt, pour éviter que le spectateur ne le soupçonne d'ignorer cette grande vérité.

Lors de sa discussion avec Calphurnia, il se passe exactement la même chose. Elle lui demande de ne pas aller au sénat, invoquant un cauchemar qu'elle a fait pendant la nuit et de mauvais présages. César lui répond alors :

« César sortira. Les choses qui m'ont menacé  
Ne m'ont jamais aperçu que de dos ; dès qu'elles verront  
La face de César, elles s'évanouiront.<sup>27</sup> »

Puis il ajoute :

« César sortira ; car ces prédictions (NdA ; c'est-à-dire la tempête, la foudre et l'orage)  
S'adressent au monde entier autant qu'à César.<sup>28</sup> »

Puis, pour la troisième fois dans cette scène, il répond au serviteur qui lui annonce que les augures lui recommandent de ne pas sortir ce jour-là :

« César serait un animal sans coeur,  
Si par peur il restait aujourd'hui chez lui.  
Non, César ne restera pas... Le danger sait fort bien  
Que César est plus dangereux que lui<sup>29</sup> »

Par la suite, quand Décimus et Calphurnia proposent à César d'excuser son absence au sénat en disant qu'il est malade, César s'indigne :

« César enverra-t-il un mensonge ?  
Ai-je étendu mon bras si loin dans la victoire,  
Pour avoir peur de déclarer la vérité à des barbes grises ?  
Décimus, va leur dire que César ne veut pas venir.<sup>30</sup> »

---

25 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de César*, LXVI, p.415

26 Shakespeare, *Jules César*, I, 2, *op.cit.*, p.345

27 *Id.*, II, 2, p.370

28 *Id.*, p.371

29 *Id.*, p.372

30 *Id.*, p.373



В конце концов, сошедшиеся к нему заговорщики убеждают его идти, и он отправляется в сенат, где по-прежнему только и говорит, что о своем величии. Тяжело слушать такие речи из уст того, кто через минуту станет кровавым комом земли. Накануне рокового события, когда зашла речь о том, какая смерть наилучшая, Цезарь, по словам Плутарха, ответил: "неожиданная". Он сидел за письмами, в стороне от разговаривавших, так что был далек от предмета беседы и, тем не менее, быстро, не задумываясь, произнес свой ответ, который, по-видимому, давно уже сложился в его душе. Лучшая смерть - это неожиданная, такая, которая не предстанет прежде с вопросом: зачем ты жил? В этом ответе Цезаря без труда можно увидеть предсмертные слова его преемника, другого "практического гения" и благодетеля римлян, Октавия: "Plaudite, amid, comedia finita est". Когда смерть не пришла неожиданно, а спросила, зачем жил человек, Октавий мог только сказать: затем, чтоб сыграть свою роль. Цезаря судьба избавила от ужасной необходимости подписать такой приговор своей жизни. Ибо, что иное мог он ответить смерти, если бы она, как опасности, не подошла к нему сзади. Опасности боялись его, говорил он - но смерть пожалела его. И за несколько минут до конца он все еще, словно чувствуя подле себя Корнелия, говорит о своем величии.

Когда б  
Я был во всем подобен вам, тогда  
Меня поколебать возможно б было;  
Когда б я сам способен был на просьбы,  
То и меня могли бы просьбы тронуть.  
Но не таков я: Цезарь постоянен  
Как севера звезда, которой равной  
По твердости и свойствам неизменным  
Нет на небе; там много ярких звезд,  
И все они горят, сияют, блещут,  
Но неизменна лишь одна из них.  
То ж на земле: людей на ней довольно,  
Но люди - плоть и кровь - они так слабы!  
И между них лишь одного я знаю,  
Который недоступен, как твердыня,  
Которого ничто не поколеблет.  
То - Цезарь.

Почти последние слова - ответ Цинне:

Enfin, les conjurés, venus le trouver chez lui, le persuadent d'aller au sénat. Là-bas, César ne parle, comme à son habitude, que de sa propre grandeur. De telles paroles sont pénibles à entendre de la part de quelqu'un qui deviendra l'instant suivant un tas de chair sanguinolente. D'après Plutarque, à la veille de cet événement fatal, quand on avait demandé à César quel était la meilleure des morts, César aurait répondu : « la moins attendue<sup>31</sup> » Invité à souper chez Lépide, il était occupé à signer des lettres à l'écart des autres convives et suivait de loin la conversation. Pourtant, il répondit vivement, sans réfléchir, à cette question qu'il semblait avoir résolue depuis longtemps dans son for intérieur. La meilleure des morts est la moins attendue, celle qui ne soulèvera pas la question : « Pourquoi as-tu vécu ? » Dans la réponse de César, on voit déjà les paroles que prononcera avant de mourir son héritier, cet autre « génie pratique » et bienfaiteur des Romains, Octave : « *Plaudite, amici, comoedia finita est.*<sup>32</sup> » Quand la mort ne survint pas de façon inattendue mais demanda à Octave pourquoi il avait vécu, il put seulement répondre : « pour jouer mon rôle ». Le destin épargna à César la peine de devoir signer une telle condamnation de sa vie. En effet, qu'aurait-il pu répondre d'autre à la mort, si, comme les dangers, elle ne l'avait pas aperçu que de dos ? Le danger le craignait, disait-il, mais la mort a eu pitié de lui. Et quelques minutes avant sa mort, il continue, comme s'il sentait toujours la présence de Cornelius à ses côtés, à parler de sa grandeur :

« Je pourrais être ému, si j'étais comme vous.  
Si j'étais capable de prier pour émouvoir, je serais ému par des prières.  
Mais je suis constant comme l'étoile polaire  
Qui pour la fixité et l'immobilité  
N'a pas de pareille dans le firmament.  
Les cieux sont enluminés d'innombrables étincelles ;  
Toutes sont de flammes et toutes brillent ;  
Mais il n'y en a qu'une seule qui garde sa place.  
Ainsi du monde : il est peuplé d'hommes,  
Et ces hommes sont tous de chair et de sang, tous intelligents ;  
Mais, dans le nombre, je n'en connais qu'un seul  
Qui demeure à son rang, inaccessible  
Et inébranlable ; et cet homme c'est moi.  
J'en donnerai une légère preuve  
En ceci même :  
Inflexible pour envoyer Cimber en exil,  
Je suis inflexible pour l'y maintenir.<sup>33</sup> »

Puis, alors qu'il prononce quasiment ses dernières paroles, il interpelle Cinna qui s'approche de lui :

31 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de César*, LXIX, p.419

32 « *Applaudissez, mes amis, la comédie est terminée* ». Ces « dernières paroles » prononcées par Auguste, selon Suétone (*Vie des douze Césars*, 99) sont également citées par F. Nietzsche en 1882 dans le *Gai Savoir*, à des fins argumentatives similaires : « On se souvient peut-être que l'empereur Auguste, cet homme terrible qui se possédait et qui savait se taire, tout aussi bien qu'un sage comme Socrate, devint indiscret à l'égard de lui-même par ses dernières paroles : il laissa pour la première fois tomber son masque lorsqu'il donna à entendre qu'il avait porté un masque et joué la comédie, — il avait joué à la perfection le père de la patrie et la sagesse sur le trône, jusqu'à donner la complète illusion ! *Plaudite, amici, comædia finita est !* — La pensée de Néron mourant : *qualis artifex pereo !* fut aussi la pensée d'Auguste mourant : Vanité d'histrion ! Loquacité d'histrion ! Et c'est bien la contre-partie de Socrate mourant ! — Mais Tibère mourut en silence, lui qui fut le plus tourmenté de ceux qui se tourmentèrent eux-mêmes, — celui-ci fut *vrai* et ne fut point un comédien ! » (Nietzsche, *Gai Savoir*, I, 36, trad. Henri Albert, *Oeuvres complètes*, Paris, Mercure de France, T.8, p.81)

33 Shakespeare, *Jules César*, III, 1, *op.cit.*, pp.381-382

Прочь, Олимп ты сдвинуть хочешь!

Смерти он бы так не ответил. В час кончины сознание того, что всю жизнь копил славу, дает так же мало утешения, как воспоминания о сбереженных богатствах.

Как своевременно пришла смерть к Цезарю: в тот именно момент, когда он считал себя Олимпом!

Итак, в Цезаре Шекспир видел созданный римской цивилизацией типический культ величия, культ, противный всему духовному складу поэта. Шекспир умел понимать и изображать величие, как ни один из писателей. Но ему величие всегда представлялось осмысленным, содержательным. Он знает величие в любви, в ненависти, в несчастье, в опасности, в служении красоте. Но он не понимает опасности, которой ищут ради того, чтобы быть великим, несчастья, которое терпеливо выносятся из-за того, чтоб заслужить славу Александра, милосердия к врагам ради того, чтоб потомки занесли это в свои летописи. Оттого Цезарь так умаляется пред Брутом. Цезарь изображает величие, Брут истинно велик. Лишите Цезаря зрителей, хотя бы разбойников, пред которыми он в молодые годы изображал не знающее смущения и страха величие, и ему нечего с собой делать. Брут же останется Брутом во всякой обстановке. Ему не нужно во что бы то ни стало быть где-нибудь первым; лавры Александра не смущают его сна. Он будет жить со своими друзьями, с Порцией, с Люцием и останется великим и глубоким Брутом. Цезарь же - актер: ему нужно поприще, сцена, аплодисменты. Его задача - исполнить свою роль. Брут выходит на историческую арену, чтобы жить с людьми, чтобы помочь их нуждам, чтобы научить их быть лучшими. Оттого он всегда правдив, мягок, честен, оттого у него для всех есть слово приветия, оттого он так мужественно переносит страшнейшие удары судьбы. Играть даже самую трудную роль - значит лишь подражать, воспроизводить то, что уже делали другие; это не то, что разрешить самому даже маленькую жизненную задачу. А у Брута - великая задача. Он не хлопчет о том, чтоб всегда остаться нравственно чистым, как утверждает Брандес. Его нравственная чистота есть лишь следствие всего его душевного склада. Он ненавидит ложь, он великодушен, он чувствует в ближнем человека - оттого он нравственно велик. Обратная психология у Цезаря, который, чтоб сравниться с Александром, готов быть и щедрым, и милостивым, и правдивым - но, наоборот, может быть и мелочным, и жестоким, и даже стать предметом развлечения для разбойников. Брут о себе мало думает; у Цезаря всегда его я на уме и - как только за его спиной станет Корнелий или в перспективе покажется золотая безделушка, воплощающая в себе все его мечты - также и на языке.

« Arrière ! Veux-tu soulever l'Olympe ?<sup>34</sup> »

Il n'aurait pas répondu sur ce ton à la mort. Quand vient l'heure dernière, la conscience d'avoir passé sa vie à accumuler des titres de gloire console aussi peu que le souvenir de ses coffres emplis de richesses.

Comme la mort de César arrive au bon moment ! Justement quand il se prend pour l'Olympe !

Ainsi, Shakespeare a vu dans César l'exemple typique de ce culte de la grandeur, créé par la civilisation romaine, qu'il abhorre de tout son être. Shakespeare savait comprendre et représenter la grandeur comme nul autre écrivain. Mais la grandeur lui paraissait pourvue d'un sens et d'un contenu. Il savait ce qu'était la grandeur dans l'amour, dans la haine, dans le malheur, dans le danger, dans le culte de la beauté. Mais il ne comprenait pas qu'on recherche le danger pour être grand, qu'on supporte patiemment le malheur pour mériter une gloire digne d'Alexandre, qu'on se montre clément envers ses ennemis pour que cela figure dans les annales. C'est pour cette raison que César rapetisse face à Brutus. César imite la grandeur, Brutus est véritablement grand. Privez César de ses spectateurs, fussent-ils les corsaires de sa jeunesse, devant lesquels il jouait le grand homme sans peur et sans reproche, sans eux, César ne saurait pas à quoi s'occuper. Brutus, lui, reste lui-même en toutes circonstances. Il n'a pas besoin d'être à tout prix le premier en quelque chose. Les lauriers d'Alexandre ne l'empêchent pas de dormir. Dans d'autres circonstances, il continuerait à vivre avec ses amis, avec Portia et Lucius, et resterait le grand et profond Brutus. César, lui, est un acteur : il a besoin d'une arène, d'une scène et d'applaudissements. Son but est d'incarner son rôle. Brutus entre dans l'arène de l'histoire pour vivre avec les hommes, pour subvenir à leurs besoins et leur apprendre à devenir meilleurs. C'est pourquoi il est toujours juste, doux et honnête. C'est pourquoi il a toujours une parole aimable pour chacun. C'est pourquoi il supporte aussi courageusement les effroyables coups que lui assène le destin. Jouer, même s'il s'agit du rôle le plus difficile au monde, n'est jamais qu'imiter, reproduire ce qui a déjà été fait par d'autres. Cela n'a rien avoir avec le fait de résoudre soi-même une difficulté, même s'il s'agit d'une petite difficulté de la vie courante. Or, Brutus doit résoudre une immense difficulté. Il ne s'efforce pas de conserver intacte sa pureté morale, contrairement à ce qu'affirme Brandes. Sa pureté morale n'est que la conséquence de son tempérament. Il hait le mensonge, il est magnanime, il perçoit l'homme dans son prochain, et c'est pour cela qu'il est grand. C'est le contraire pour la psychologie de César, qui, pour égaler Alexandre, est prêt à se montrer généreux, clément et juste, mais qui peut aussi se montrer, au contraire, mesquin et cruel, voire même se transformer en objet de distraction pour des corsaires. Brutus pense peu à lui-même, alors que César a constamment son « moi » à l'esprit. Et sitôt que Cornelius commence à chuchoter à son oreille ou qu'il aperçoit quelque colifichet en or incarnant à lui seul tous ses rêves, alors son « moi » lui vient aussi aux lèvres.

---

34 *Id.*, p.382

## XVI

"Кориолан", в противоположность "Юлию Цезарю", уже вполне удовлетворяет Брандеса. "Что хотел сказать Шекспир своей драмой?" - спрашивает Брандес, разбирая "Цимбелина". "Мои читатели знают, что я с этого никогда не начинаю. Что толкнуло его написать ее, как он пришел к этому материалу - вот основной вопрос. Раз на него ответить - все остальное станет ясно"[57]. Это - прием Брандеса. Ему всегда нужно знать прежде всего, что натолкнуло автора на неизвестный материал, потом, что он хотел сказать, а до того, что поэт сказал, критик обыкновенно уже не добивается. В отношении к Шекспиру этот прием совсем плохо применим. Шекспир давно уже жил, и почти невозможно выяснить, что побуждало его братья за ту или иную тему. Но нам кажется небезынтересным применить такой способ исследования к самому Брандесу, тем более, что в его книге намерения и побудительные причины сквозят на всех страницах, как счастье сердца сквозь жилет гейневского влюбленного. В разборе "Кориолана" и "Троила и Крессиды" оболочка истинных стремлений автора становится особенно прозрачной. Он даже оправдывается заранее: "Мы, - говорит он, - не имеем никакого интереса коверкать Шекспира; для нас важно лишь быть настолько тонко восприимчивым, чтоб в его произведениях чувствовать его самого"[58]. Это, конечно, очень важно. Но в данном случае, когда при разборе "Кориолана" Брандес отыскивал такого Шекспира, какого ни английская, ни немецкая критика не видела, невольно не веришь ему, что у него не было "никакого интереса коверкать Шекспира". Интерес-то был. Нужно лишь выяснить, какой именно.

Еще при разборе "Троила и Крессиды" критик, по поводу речи Улисса, которого он называет предвестником Просперо, следовательно, представителем самого Шекспира, замечает:

"Его воззрения всецело основываются на том, что в настоящее время в немецкой философии называется "пафосом расстояния", т. е. на убеждении, что существующая в действительности разница между человеком и человеком ни под каким видом не должна быть сглажена"[59].

Здесь в кавычки нужно еще было взять выражение "между человеком и человеком" и затем заменить слова "в немецкой философии". Не в немецкой философии, а у Фридриха Ницше, которому принадлежит и термин "пафос расстояния", и объяснение его - "разница между человеком и человеком". Кажется, в русскую литературу эти выражения еще не проникли.

XVI *Coriolan*, contrairement à *Jules César*, satisfait pleinement Brandes. « Qu'est-ce que Shakespeare voulait dire avec cette pièce ? », demande-t-il dans son étude de *Cymbeline*. « Mes lecteurs se seront rendus compte que je n'essaie jamais de répondre à cette question directement. Le point essentiel est de savoir : qu'est-ce qui l'a poussé à écrire ? Comment en est-il venu à ce thème ? Quand on a répondu à ces questions, le reste suit presque automatiquement.<sup>35</sup> » C'est le procédé habituel de Brandes. Il a toujours besoin de savoir, en premier lieu, ce qui a poussé l'auteur vers un matériau inconnu, puis, ce qu'il voulait dire ; quant à ce que le poète a effectivement dit, le critique n'arrive généralement pas jusque-là. Ce procédé est tout à fait inadapté à Shakespeare. Shakespeare vécut il y a fort longtemps, et il pratiquement impossible d'élucider ce qui l'a poussé à s'atteler à tel ou tel thème. Cependant, il n'est pas sans intérêt d'appliquer ce mode d'analyse à Brandes lui-même, d'autant plus que, dans son livre, ses intentions et ses motivations transparaissent à chaque page, comme le cœur embrasé de l'amoureux de Heine transparaît sous son gilet<sup>36</sup>. Dans son analyse de *Coriolan* et de *Troilus et Cressida*, l'enveloppe des véritables ambitions de l'auteur devient tout à fait transparente. Il s'en justifie d'ailleurs à l'avance : « Nous n'avons aucun intérêt cependant à défigurer Shakespeare. C'est assez pour nous, si notre perception est assez fine et juste pour le reconnaître à travers ses œuvres.<sup>37</sup> » Cela est évidemment très important. Mais en l'occurrence, lorsqu'il analyse *Coriolan*, Brandes déniche un Shakespeare tel que ni la critique allemande, ni la critique anglaise n'en a jamais vu. Et on a peine à croire qu'il n'a « aucun intérêt à défigurer Shakespeare ». Il a un intérêt. Mais lequel précisément, c'est ce qui reste à éclaircir.

Déjà, dans son analyse de *Troilus et Cressida*, le critique remarque à propos de la tirade d'Ulysse<sup>38</sup> (le précurseur de Prospéro selon lui, et par conséquent, le porte-parole de Shakespeare lui-même) la chose suivante :

« Son point de vue dérive de la conviction, exprimée aujourd'hui dans la philosophie allemande sous le terme de « pathos de la distance », selon laquelle la distance entre un homme et un autre ne doit être en aucun cas être réduite. »

Il aurait fallu mettre aussi entre guillemets l'expression « entre un homme et un autre ». Ce n'est pas dans la philosophie allemande que se trouve cette conviction, mais chez Nietzsche, à qui l'on doit d'ailleurs l'expression « pathos de la distance » et l'explication de cette « distance entre un homme et un autre<sup>39</sup> ». Ces expressions n'ont, semble-t-il, pas encore pénétré en Russie.

35 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.323

36 Allusion au poème de Heine, « Le Retour », 56 : « Cher ami, tu es amoureux et ne veux pas le reconnaître ; mais je vois sous ton gilet les flammes de ton cœur embrasé. »

37 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.239. La traduction anglaise de Brandes est plus nuancée que sa traduction russe. Elle ne dit pas « défigurer » Shakespeare (qui traduit ici *коверкать*) mais plutôt « remodeler » (re-fashion) Shakespeare.

38 *Troilus et Cressida*, I, 3

39 Chestov renvoie ici à Brandes, *op.cit.*, T.2, pp.224-225. Nous avons adapté la traduction de ce passage pour en conserver la logique et les enjeux argumentatifs. En effet, contrairement à la traduction anglaise de Brandes, le passage cité par Chestov ne mentionne pas Nietzsche, ce qui explique pourquoi il cherche à le démasquer sous le terme pudique de « philosophie allemande ». En revanche, la traduction anglaise de Brandes, ne mentionne pas le concept de « pathos de la distance », tiré de la *Généalogie de la morale* : « C'est ce pathos de la distance qui leur a fait saisir les premiers le droit de créer des valeurs, de forger le nom des valeurs : que leur importait l'utilité ! le point de vue de l'utilité est aussi étranger et décalé que possible eu égard à un tel jaillissement bouillonnant de jugements de valeur suprêmes qui fixent et dessinent la hiérarchie : c'est précisément ici que le sentiment a atteint l'opposé de cette basse température que présuppose toute prudence comptable, tout calcul d'utilité – et non pas pour une fois isolée, non pas pour une heure d'exception, mais de manière durable. » (*Éléments pour la généalogie de la morale*, I, § 2, trad. P. Wotling, Paris, LGF, Livre de poche, 2000.)

Они значат, что условием человеческого развития служит сознание своего превосходства над ближним, и что поэтому все попытки нового времени поднять низшие слои населения до высших должны быть признаны вредными для цивилизации. Ницше в одном месте замечает, что нам недостает рабства, ибо лишь сравнивая себя с ближним-рабом, человек может понять свое высокое назначение. Это лежит в основании "аристократического" воззрения Ницше, и такой взгляд Брандес приписывает Шекспиру, как автору "Троила и Крессиды".

К "Кориолану" же поэта толкнуло то обстоятельство, что он "жил уже на *холодных высотах*, за *снеговой линией*, *по ту сторону* человеческих похвал и упреков, *над* радостями почета и огорчениями славы, вдыхая чистый воздух горных мест - то высокое равнодушие, к которому стремится несомая своим *презрением* душа"[\[60\]](#).

Вся эта фраза составлена из выдернутых все у того же Ницше слов, на этот раз уже, вероятно, знакомых несколько нашим читателям, ибо все они уже занесены до некоторой степени в русскую литературу, тоже без ссылки на источник и приблизительно в такой же удачной комбинации, как и у датского критика. У Ницше все они имеют смысл и употребляются в свое время и на своем месте. Мы не можем здесь подробно говорить о Ницше, которого трагическая судьба привела к его поразительной философской лирике, если так можно выразиться, дающей ему возможность сохранить видимое душевное равновесие в таком положении, которое для всякого другого человека было бы невыносимым. Читая Ницше, не удивишься тому напряжению, до которого может прийти человек, если ему нужно оправдать и осмыслить свою жизнь здесь, "на отмели времен".

Но сила и мощь Ницше дала ему массу поклонников, разносящих по свету его "слова". К ним относится и Брандес. Это, конечно, его дело. Нас занимает здесь лишь то, что критик хочет приспособить Шекспира к Ницше. Датский критик полагает, что сделает честь Шекспиру, если докажет, что Шекспир дорос до Ницше к концу своей поэтической деятельности. Просперо в "Буре" Брандес уже называет "Übermensch'em" - сверхчеловеком, т. е. тем идеалом, который воплотил в себе ницшевский Заратустра.

Теперь мы знаем, что "толкнуло" Брандеса к его рассуждениям, и все остальное выяснится для нас само собой.

Elles signifient que la conscience qu'a un homme de sa supériorité sur prochain est la condition de son développement. Et par conséquent, toutes les tentatives de notre temps pour élever les couches les plus basses de la population au niveau des couches supérieures doivent être considérées comme nuisibles à la civilisation. Nietzsche écrit quelque part que l'esclavage nous manque, car c'est seulement en se comparant à l'esclave qui vit à ses côtés que l'homme peut comprendre sa haute destination<sup>40</sup>. Il s'agit là du fondement de la conception « aristocratique » de Nietzsche. Et c'est ce genre de vues que Brandes attribue à Shakespeare, en tant qu'auteur de *Troïlus et Cressida*.

Quant à *Coriolan*, ce qui aurait poussé le poète à l'écrire serait le fait qu'il « vivait sur les hauteurs froides des neiges éternelles, au-delà des louanges et des blâmes humains, au-dessus des joies de la fortune et des périls de la célébrité, respirant l'air vivifiant de l'indifférence où l'âme étend ses ailes, soutenue par le mépris.<sup>41</sup>»

Cette phrase est entièrement composée de mots empruntés à ce même Nietzsche. Ceux-la, nos lecteurs les auront sans doute déjà entendus, car ils ont tous été introduits peu ou prou dans la littérature russe, là aussi sans la moindre référence à leur auteur et aussi brillamment combinés que chez le critique danois. Chez Nietzsche ils possèdent tous un sens et sont toujours employés à bon escient. Nous ne pouvons parler ici en détails de Nietzsche, qu'un tragique destin a conduit à cet époustouflant lyrisme philosophique, si l'on peut dire, en lui donnant la possibilité de conserver l'apparence de l'équilibre mental dans une situation qu'un autre homme n'aurait même pas pu supporter. En lisant Nietzsche, on n'en finit pas d'admirer la tension à laquelle peut parvenir un homme pour justifier et donner du sens à sa vie, « sur le sable mouvant de ce monde<sup>42</sup> ».

Cependant, la force et la puissance de Nietzsche lui ont acquis une masse d'admirateurs, qui colportent partout ses « paroles ». Et Brandes en fait partie. Evidemment, cela ne regarde que lui. Ce qui nous occupe ici est uniquement le fait que le critique cherche à adapter Shakespeare à Nietzsche. Il pense que ce sera tout à l'honneur de Shakespeare s'il prouve que le poète s'est accompli en « devenant » Nietzsche à la fin de sa carrière poétique. Le personnage de Prospero dans la *Tempête* est déjà pour Brandes un « *Übermensch* », un surhomme, c'est-à-dire l'idéal incarné par le Zarathoustra de Nietzsche.

Maintenant que nous savons ce qui a « poussé » Brandes à de telles réflexions, tout le reste va s'éclaircir de soi-même.

---

40 Le passage auquel fait allusion Chestov est sans doute tiré du *Gai Savoir* : « *L'antique coloris de la distinction NOUS manque, parce que l'esclave antique manque à notre sentiment. Un Grec d'origine noble trouvait entre sa supériorité et cette ultime bassesse de si énormes échelons intermédiaires et un tel éloignement, qu'il pouvait à peine apercevoir distinctement l'esclave : Platon lui-même ne l'a pas vu entièrement. (...) — Le philosophe grec traversait la vie avec le sentiment intime qu'il y avait beaucoup plus d'esclaves qu'on se le figurait — c'est-à-dire que chacun était esclave pour peu qu'il ne fût point philosophe ; son orgueil débordait lorsqu'il considérait que, même les plus puissants de la terre, se trouvaient parmi ses esclaves. Cette fierté, elle aussi, est devenue, pour nous, étrangère et impossible ; pas même en symbole le mot « esclave » ne possède pour nous toute son intensité.* » (Nietzsche, *Gai Savoir*, I, 18, *op.cit.*, pp.60-61). On trouve également dans les *Ecrits posthumes* de Nietzsche cet autre « éloge » de l'esclavage : « *Les gigantesques crises sociales proviennent de l'amollissement de l'homme moderne et non pas de la miséricorde véritable et profonde pour cette misère, et s'il devait s'avérer que les Grecs ont périés à cause de l'esclavage, il est bien plus certain que c'est du manque d'esclavage que nous périrons : esclavage qui n'a jamais paru choquant et encore moins répréhensible aux premiers chrétiens et aux Germains.* » (Nietzsche, « *L'état chez les Grecs* », *Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*, in *Ecrits posthumes, 1870-1873*, tome 1\*\*, Trad. de Michel Haar et Marc B. De Launay, NRF, Gallimard, 1975)

41 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.240

42 Shakespeare, *Macbeth*, I, 7, *op.cit.*, p.92



Отчего Шекспир написал "Троила и Крессида", где позволил себе такое непочтительное отношение к гомеровским героям?

"По всем человеческим (!) соображениям, горечь, которую испытал Шекспир, видя, что Пемброк предпочитает ему Чепмена (переведшего тогда Гомера на английский язык) в связи с тем неудовольствием, которое вызывали в нем высокомерие, неестественность, грубость, чопорность и педантизм старых поэтов, в свою очередь способствовала тому, чтоб побудить его к заносчивой оппозиции против обязательного преклонения пред гомеровским миром"[61].

Вторая причина - общее раздражение и пессимизм Шекспира, в силу которых он создает Терсита не как тип известного человека, а как выразителя собственного настроения[62]. Он обезобразил гомеровских героев лишь потому, что "писал в настроении такой глубокой горечи, которую не могла смягчить ни женская любовь, ни удивление (пред подвигами гомеровских героев)"[63]. "Троил и Крессида" - "есть порождение зрелого возраста, недоверия, разочарования, горечи"[64]. В этой пьесе обнажается у Шекспира тот нерв, которого "по обычным представлениям у него не было" и который выясняет, что "между прежней веселой Англией (merry England) и позднейшей страной сплина есть связь". И еще была причина: "Шекспир не в состоянии был понять гомеровскую поэзию"[65]. Все это, действительно, очень непохоже на "обычные представления" о Шекспире. Любопытно лишь, как это человек, живущий "по ту сторону" хвалы и порицания, так дорожит кивком Пемброка?! Мы уже не вспоминаем о процентах и откупах, которых, конечно, за снеговой линией не бывает. Но критику необходимо присвоить Шекспиру горечь и пессимизм, чтобы довести его до всех холодных свойств, которые он приписывает Ницше. Без "презрения" за снеговую линию не попадешь. И он уверяет, что "устаами" Терсита говорит сам Шекспир. А разочаровался поэт в жизни - вследствие разных неудач.

Мы приведем небольшую выписку из речи Агамемнона, которая убедит читателя, как мало способен был Шекспир именно в ту пору, когда писал "Троила и Крессида", падать духом даже от больших и серьезных неудач. Агамемнон ведет речь именно об умении бороться с бедой и с невзгодами и о необходимости противопоставлять испытаниям судьбы настойчивость и терпение.

Драгоценность  
Подобного металла (т. е. настойчивости) невозможно  
Исследовать, покуда благосклонна  
К нам грозная судьба. Иначе б храбрый  
И трус, мудрец и безрассудный, сильный  
И слабый, муж ученый и невежда -  
Без всякого различья оказались  
Все равного достоинства. Лишь бури  
Превратностей житейских дуновеньем  
Одним своим могучим разгоняют  
С расплавленной поверхности металла  
Негодную, бессильную ту накипь,  
Что примесью дешевою зовется;  
И только то, в чем есть и вес, и плотность,  
Что в чистоте своей огнеупорной  
Лежит на дне плавильного сосуда,  
Считается металлом благородным.

Это ответ Брандесу.

Pourquoi Shakespeare a-t-il écrit *Troilus et Cressida*, où il se permet tant d'irrévérances à l'égard des héros homériques ?

« Selon toute probabilité (!) c'est l'amertume éprouvée par Shakespeare en voyant que Pembroke avait sélectionné Chapman (le traducteur d'Homère à l'époque), ajoutée à l'irritation que lui causaient l'arrogance, la gaucherie et le pédantisme des poètes antiques, qui l'ont amené à s'opposer farouchement à l'enthousiasme convenu que suscitait le monde homériques et ses héros.<sup>43</sup> »

L'état d'agacement et le pessimisme de Shakespeare expliqueraient également pourquoi il a créé Thersite non pas à l'image du personnage, mais à l'image de son état d'esprit personnel. S'il a enlaidi les héros homériques, ce serait uniquement parce qu'il « a écrit sous l'emprise d'une amertume si profonde que le culte des héros lui parut être, comme l'amour, une illusion des sens<sup>44</sup> ». « Troilus et Cressida est le fruit du désenchantement, de la suspicion et de l'amertume d'un homme mûr.<sup>45</sup> » Dans cette pièce, Shakespeare dévoilerait cette veine anglaise « à laquelle il serait totalement étranger selon l'opinion courante », montrant qu'« après tout, il y existe un lien entre l'Angleterre heureuse (*Merrie England*) de son époque et l'actuelle Patrie du Spleen.<sup>46</sup> » Mais ce n'est pas tout, il y aurait encore une autre raison : « Shakespeare n'avait pas la sensibilité nécessaire pour comprendre la poésie d'Homère.<sup>47</sup> » Tout cela, en effet, ne ressemble guère à « l'opinion courante » qu'on se fait de Shakespeare. Reste ce fait curieux : comment se fait-il qu'un homme qui vivait « au-delà » des louanges et des blâmes estime à ce point l'approbation de Pembroke ?! Sans parler des taux d'intérêt et des concessions mentionnés précédemment qui, évidemment, n'existent pas sur les sommets éternellement enneigés. Mais le critique a besoin d'attribuer à Shakespeare cette amertume et ce pessimisme pour l'amener à ces froides qualités qu'il prête à Nietzsche. Sans « mépris » on n'atteint pas les sommets. Et il nous assure que c'est Shakespeare lui-même qui parle à travers Thersite. Le poète aurait été déçu par la vie à la suite de diverses déconvenues.

Voici un extrait de la tirade d'Agamemnon, qui prouvera au lecteur à quel point Shakespeare, à l'époque où il rédigea *Troilus et Cressida*, ne pouvait pas être abattu même par de graves et sérieuses déconvenues. Agamemnon aborde justement la capacité de l'homme à se battre contre le malheur et l'adversité, la nécessité d'affronter les épreuves du destin avec pugnacité et persévérance :

« La pureté de ce métal-là [la pugnacité] ne se contrôle pas  
Au milieu des faveurs de la fortune ;  
Car alors le brave et le lâche,  
Le sage et le fou,  
L'artiste et l'illettré,  
Le fort et le faible, semblent tous d'une qualité également pure ;  
Mais c'est pendant les tempêtes de la fortune contraire,  
Que l'affinage, muni de son crible vaste et puissant,  
Soufflant sur tout le minerai, en chasse l'alliage léger ;  
Et ce qui a de la consistance ou du poids reste  
Seul, dans toute la richesse de sa valeur sans mélange.<sup>48</sup> »

Ceci pour répondre à Brandes.

43 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.206

44 *Id.*, p.212

45 *Id.*, p.216

46 *Id.* p.218

47 *Id.*, p.213

48 Shakespeare, *Troilus et Cressida*, I, 3, *op.cit.*, T.4, p.79

Успех Чепмена, пренебрежение Пемброка, высокомерие товарищей и прочие житейские неудачи могли бы обратить Шекспира в пессимиста, если бы он был "дешевой примесью", а не тем благородным металлом, который не боится ни высокой температуры, ни ударов молота. Но критик все ищет мрачности у Шекспира и, конечно, находит, если не стесняется утверждать, что поэт и устами Терсита говорил.

В "Кориолане" та же песня. Брандес все "глубже вникает в сочинения Шекспира и в обстоятельства эпохи" и находит все новые доказательства того, что жизнь и люди вызвали в поэте лишь одно негодование, и что мотивы, побуждавшие его к творчеству, были самого мелкого и низменного характера. Даже ему "трудно признаться", что Шекспир заискивал у Якова I, но он преодолевает себя и признается. И в "Гамлете", написанном еще в царствование Елизаветы, Брандес подмечает благодарные взгляды по адресу Якова, тогда еще шотландского короля, и в "Мере за Мери" оправдание Якова, бежавшего от чумы, и в "Буре", где Просперо - образный комплимент ученому английскому королю. Мы не будем вдаваться в подробный разбор всех его догадок, не имеющих даже интереса новизны. Они уже давно высказывались разными критиками, но серьезного значения почти никто им не придавал; никому и в голову не приходило ими объяснять творчество великого поэта. Брандес же в них видит то, что "толкало" Шекспира... Но тем важнее проверить его оценку "Кориолана", в котором, как и в "Юлии Цезаре", мировоззрение Шекспира должно было особенно резко сказаться. Мы приблизительно знаем, что Брандес "хочет сказать" о "Кориолане" и что побуждает его говорить именно это, а не другое. Так что выводы его нас не удивят.

Прежде всего критик пытается установить, что в "Кориолане" сказалось антидемократическое настроение Шекспира и его преклонение пред героями. Поэтому будто бы поэт изображает народ столь непривлекательным, а Кориолана полубогом. Откуда же взялось у Шекспира такое отношение к народу, в то время, когда, по признанию самого Брандеса, Шекспир простолюдина всегда изображал с лучших сторон? И вот тут-то мы встречаемся с курьезом, который не уступит придуманной одним критиком гипотезе о том, что Гамлет - это переодетая девица, влюбленная в Горацио. Тем не менее этот курьез очень характерен для современной критики, занимающейся расписыванием "случая". Для нее цельность поэтической души, внутренняя гармония между запросами духа и творчеством - непонятная, ненужная вещь - они ищут лишь связи между событиями, толчка, как причины, вызвавшей следствие. И всякая причина хороша, всякий толчок годится. Поэтому Шекспир и ростовщиком был, и завистником, и угодничал перед Яковом; поэтому он "не понимал Гомера", "без зазрения совести" изуродовал Цезаря. Критик не понимает, почему англичане в Шекспире видят "не только национального поэта, но и орган мудрости и находят в его поэзии лишь любовь к простому, справедливому, истинному". Брандесу кажется, что и без этих свойств можно быть величайшим поэтом в мире. Он у Тэна читал, что любовь к простому, справедливому и истинному есть только одна из форм, примыкающих к материи и специального значения иметь не может.

Le succès de Chapman, le dédain de Pembroke, les airs supérieurs de ses amis et les autres déconvenues quotidiennes, auraient pu faire de Shakespeare un pessimiste, s'il était un « alliage léger », et non ce métal noble qui ne redoute ni les hautes températures, ni les coups de marteau. Pourtant, le critique continue à chercher la part sombre de Shakespeare, et il la trouve, évidemment, puisqu'il n'hésite pas à affirmer que le poète parle à travers Thersite.

Dans *Coriolan*, c'est toujours le même refrain. Brandes « s'enfonce toujours plus profondément dans l'oeuvre de Shakespeare et dans les circonstances de l'époque<sup>49</sup> ». Il trouve toujours de nouvelles preuves de l'indignation qu'inspiraient à Shakespeare la vie et les gens, mais aussi du caractère vil et mesquin des motivations qui le poussaient à écrire. Il a même « du mal à reconnaître » que Shakespeare cherchait à s'attirer les bonnes grâces de Jacques Ier d'Angleterre. Mais le critique domine sa peur et passe aux aveux. Même dans *Hamlet*, rédigé pendant le règne d'Élisabeth, Brandes voit des clins d'oeil reconnaissants adressés à Jacques Ier, alors qu'il n'était encore que roi d'Écosse. Et *Mesure pour mesure* justifierait, selon lui, la fuite de Jacques pendant la peste. Quant à Prospéro dans la *Tempête*, il serait un éloge imagé rendu au savant monarque anglais.<sup>50</sup> Inutile d'analyser en détails toutes ces conjectures, qui ne présentent même pas l'intérêt de la nouveauté. Elles ont depuis longtemps été formulées par toutes sortes de critiques, sans que personne ne leur accorde de réelle signification. Il n'est jamais venu à l'esprit de quiconque d'expliquer grâce à elles l'oeuvre du grand poète. Brandes, pourtant, va même jusqu'à penser que c'est ce qui aurait « poussé » Shakespeare à écrire... Néanmoins il est d'autant plus capital de s'assurer de la véracité des propos de Brandes sur *Coriolan*, que d'après lui, c'est dans cette pièce et dans *Jules César* que s'exprimeraient le mieux la conception du monde de Shakespeare. Nous savons déjà plus ou moins ce que Brandes « veut dire » sur *Coriolan*, et ce qui le pousse à le dire. Ainsi nous ne serons pas surpris des conclusions qu'il propose.

Le critique cherche avant tout à établir que, dans *Coriolan*, s'expriment les tendances antidémocratiques de Shakespeare et son admiration pour les héros. C'est pourquoi le poète y représenterait le peuple sous des traits si peu flatteurs, alors que Coriolan y apparaîtrait comme un demi-dieu. D'où peut donc venir cette conception du peuple, alors que, de l'aveu même du critique, Shakespeare a toujours dépeint les humbles sous leur meilleur angle ? C'est alors qu'apparaît une bizarrerie qui n'a rien à envier à cette hypothèse, sortie tout droit de l'imagination d'un autre critique, selon laquelle Hamlet serait une jeune fille déguisée en homme pour séduire Horatio<sup>51</sup>. Cette bizarrerie est d'ailleurs typique de la critique actuelle, occupée à dépeindre le « hasard ». L'intégrité de l'âme du poète, l'harmonie interne existant entre les exigences de l'esprit et la création sont pour elle des choses incompréhensibles et inutiles. Ces critiques recherchent uniquement les liens entre les événements, les impulsions données à l'oeuvre, comme on recherche la cause d'un effet donné. Et toutes les raisons sont bonnes, toutes les impulsions font l'affaire. Voilà pourquoi Shakespeare était un usurier doublé d'un envieux, faisant des courbettes à Jacques Ier. Voilà pourquoi « il n'a pas compris » Homère et défiguré « sans vergogne » Jules César. Le critique ne comprend pas pourquoi les Anglais voient en Shakespeare « non seulement leur poète national, mais la voix de la sagesse et considèrent généralement que sa poésie n'est au fond rien d'autre que l'amour de tout ce qui est simple, juste et vrai.<sup>52</sup> » Brandes a l'impression qu'on peut être le plus grand poète du monde même sans posséder ces qualités. Il a lu dans Taine que l'amour de ce qui est simple, juste et vrai n'est qu'une des formes que revêt la matière et qu'à ce titre, il ne peut posséder de signification spécifique.

---

49 Adaptation de Brandes, *op.cit.*, T.2, p.230

50 *Id.*, pp.230-231

51 Hypothèse formulée par Edward P. Vining dans *The mystery of Hamlet* (1881)

52 *Id.*, p.238

Даже изучение Шекспира не помогает Брандесу, и он ухитряется понимать великого поэта как существо сначала смеявшееся, потом меланхолически вьвшее, потом рычавшее и, наконец, снова перешедшее в мирные тона, хотя уже не веселого характера. Весь Шекспир перед человеком, эти "великие книги человеческих судеб", как выразился Гете, эта "светская Библия", как сказал Гейне, и все это богатство не в помощь ученому критику. Весь погруженный в отыскание "причин" и в подведение к "последнему слову науки", он ни на секунду не видит огненных букв, которыми писал великий поэт и полагает, что отдал должную дань "художественности", если назвал Тэна "односторонним" и, говоря о Шекспире, вместо "предикатов" и "понятий" употребляет такие слова, как судьба, отчаяние, божественный (о Фальстафе). Ему и в голову не приходит, что поэзия Шекспира связана с его любовью ко всему простому, истинному, справедливому, великому и прекрасному, что, более того, его поэзия и есть это истинное, великое и прекрасное. Брандес читал Ницше и знает, что поэт есть существо, умеющее высокопарно болтать о нравственном и ином величии и, чтоб не отстать от науки, отделяет творчество Шекспира, как нечто совершенно непохожее на жизнь его. Поэт может быть, выходит у него, ничтожностью и превосходно повествовать о величии! Но это - ложь. Для поэта нравственное величие не мечта, а то, чего он искал в жизни, чему он отдал всего себя. Великий поэт прежде всего отличается от нас тем, что ценит добро и красоту, чувствуя все их реальное значение, а не повторяя вслед за другими то, что считается признаком возвышенной души. Если для среднего человека Аполлон Бельведерский, Жанна д'Арк, Брут - суть лишь предметы обязательного преклонения, для которых, как для благородной потехи, отдается час, чтоб время посвятить "делам" и более приятным забавам, то поэт прежде всего ищет их в убеждении, что все остальное ему приложится. Для великого поэта добро и красота составляют сущность жизни, а не ее добавление. Как ни тяжел бывает путь поэта, он не свернет с него и не променяет его на колею среднего человека. И средние люди, насколько им удастся постичь гения, именно то и ценят в нем, что он, несмотря на кажущиеся им непреодолимыми соблазны мира, идет, не останавливаясь, туда, где растет еще никому недоступное "лучшее" и для этого лучшего у него нет слишком тяжелых жертв. И если Шекспир был величайшим из гениев, то лишь потому, что он умел находить и ценить это "лучшее" и передавать его нам. В его произведениях мы находим, говоря его словами, "оправдание Небу" - то оправдание, которое он нашел Ему в своей душе. Кучка "плохих дилетантов", по Брандесу, оспаривает у Шекспира право называться автором своих произведений. Нет - не то;

Même l'étude du poète ne fut d'aucune aide à Brandes, qui s'ingénia à voir dans Shakespeare un être d'abord rieur, puis un mélancolique gémissant qui poussera plus tard des sanglots, avant de revenir finalement à une tonalité apaisée, mais dépourvue de gaieté. Shakespeare qui se tenait devant lui, tout le « vaste livre du destin » selon Goethe, cette « Bible mondaine » comme disait Heine<sup>53</sup>, toute cette immense richesse n'aida en rien le savant critique. Trop occupé à rechercher des « causes » et à donner le « dernier mot à la science », il n'aperçoit à aucun moment les lettres de feu dont se sert le grand poète pour écrire. Il estime avoir payé son tribut à « l'art » en disant que Taine est « unilatéral » et en employant des mots comme « destin », « désespoir » ou « divin » (au sujet de Falstaff) à la place du lexique savant des « prédicats » et des « concepts ». Il ne lui vient même pas à l'esprit que la poésie de Shakespeare est profondément liée à son amour de tout ce qui est simple, vrai, juste, grand et beau. Plus encore, sa poésie *est* ce vrai, ce grand et ce beau. Brandes a lu Nietzsche et sait que le poète est un être capable de pérorer sur la grandeur, qu'elle soit morale ou autre. Ainsi, pour ne pas se laisser distancer par la science, il isole l'oeuvre de Shakespeare, comme quelque chose n'ayant rien à voir avec sa vie. Il en découle que le poète peut être un homme de rien, tout en parlant admirablement de la grandeur ! Mais c'est un mensonge. Pour le poète, la grandeur morale n'est pas un rêve, mais ce qu'il a cherché dans la vie, ce à quoi il s'est consacré entièrement. Les grands poètes se distinguent de nous tout d'abord en ceci qu'ils ont de l'estime pour le bien et la beauté, dont ils sentent la signification réelle, sans chercher à répéter ce qui, d'après les autres, témoigne d'une âme élevée. Si, pour un homme moyen, l'Apollon du Belvédère, Jeanne d'Arc ou Brutus ne font l'objet que d'une admiration convenue - à laquelle on consacre une heure, à titre de noble divertissement, avant de revenir à ses « affaires » ou à de plus plaisantes distractions - le poète, en revanche, n'a de cesse de les chercher, convaincu que le reste lui sera donné par surcroît<sup>54</sup>. Pour le grand poète, le bien et la beauté sont l'essence de la vie, et non son supplément. Aussi difficile que soit la voie empruntée par le poète, à aucun prix il ne la cédera en échange des ornières de l'homme moyen. Et les hommes moyens, pour autant qu'ils parviennent à saisir le génie, le tiennent en haute estime justement parce qu'il va son chemin, malgré les tentations du monde - qui leur semblent, à eux, insurmontables - marchant sans jamais s'arrêter vers ces contrées où fleurit ce « meilleur », auquel nul n'est encore parvenu, mais auquel le génie n'épargne aucun sacrifice. Et si Shakespeare est le plus grand des génies, c'est justement parce qu'il savait déceler et apprécier ce « mieux » qu'il nous a ensuite transmis. On trouve dans ses oeuvres, ces « Cieux plus justes » - pour reprendre son expression - auxquels il a trouvé, dans son for intérieur, une justification.<sup>55</sup> D'après Brandes, le groupe de « vulgaires dilettantes » mentionnés précédemment contestent à Shakespeare le droit d'être considéré comme l'auteur de ses oeuvres. Mais non, ce n'est pas cela.

53 La formule de Heine, employée par Chestov au sujet de Shakespeare, renvoie initialement à Goethe et à son *Faust*. Elle est mentionnée dans *De l'Allemagne* : « Dans plusieurs universités d'Allemagne, on fit des cours sur Goethe ; et, de tous ses ouvrages, ce fut le Faust dont le public s'occupa le plus constamment. On le paraphrasa, on le commenta de mille manières : ce fut la Bible mondaine des Allemands. » (Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, in *Oeuvres*, Eugène Renduel, Paris, 1835, T.5, p.317)

54 Allusion à l'Evangile selon Mathieu, 6:33

55 Allusion à Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.310. Littéralement, Chestov dit non pas « ces cieux plus justes » mais cette « justification du Ciel » qui est la reprise littérale de traduction russe de *Lear* à laquelle il se réfère. L'idée développée ici est un axe majeur de l'ouvrage de Chestov. Lear, qui s'est peu préoccupé des souffrances de son peuple, comprend, en éprouvant lui-même ses malheurs, qu'un monarque devrait prodiguer davantage de biens à son peuple pour lui « montrer des cieux plus justes ». On est donc tenté de penser que Lear soutient ici que les hommes devraient, sinon corriger, du moins améliorer la justice divine. Néanmoins, Chestov interprète ce passage en disant qu'ici le Ciel est justifié par l'essor que prend l'âme du roi (et donc de Shakespeare) dans l'épreuve de la tragédie. Autrement dit, tout ce « meilleur » auquel parvient l'homme donne du sens et justifie les malheurs qui lui échoient.

она оспаривает у критиков право навязывать поэту жизнь, от которой он бы с ужасом отвернулся, и обращать его в мечтающее ничтожество, "в философии действия, не достигающие и средней честности" (Ницше). Факты из биографии Шекспира вместе с "проницательностью" критиков делают больше, чем все дилетанты в мире. Они отнимают у поэта его искусство, обращают его произведения в "сказку, рассказанную глупцом, богатую словами и звоном фраз, но нищую значеньем". Значение Шекспира в том, что он мог быть так велик, не прибегая ко лжи, как и его Брут. Для него идеалы не были красивой ложью, как выходит у Брандеса, а лишь выражением истинных человеческих стремлений, которые и в нем самом не нашли себе настоящих слов. Он не приукрашает риторикой жизнь - он у жизни заимствует краски для своей поэзии. Вы чувствуете, что он всегда у источника. И в кого, под руками Брандеса, обращается величайший из людей!

Ce groupe conteste aux critiques le droit d'attacher au nom de Shakespeare une vie qu'il aurait repoussé avec horreur et de faire de lui un homme de rien, un rêveur qui « dans la philosophie de l'action s'élève rarement de lui-même jusqu'à la simple honnêteté. » (Nietzsche<sup>56</sup>) Les éléments de la biographie de Shakespeare et la « clairvoyance » des critiques font bien davantage que tous les dilettantes du monde. Ils arrachent au poète son art, transforment ses oeuvres en « histoires dites par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien...<sup>57</sup> » L'importance de Shakespeare tient à ce qu'il fut capable d'être grand, sans recourir au mensonge, exactement comme Brutus. Pour lui, les idéaux n'étaient pas de beaux mensonges, comme il apparaît chez Brandes, mais uniquement l'expression des véritables aspirations humaines, qui, même chez lui, ne trouvaient pas les mots justes pour se dire. Shakespeare n'embellit pas la vie avec de la rhétorique, il emprunte à la vie les couleurs de sa poésie. Vous sentez qu'il est constamment auprès de sa source. Et voyez en quoi se transforme le plus grand des hommes entre les mains de Brandes !

---

56 Allusion au *Gai savoir*, II, 98. Ce qui n'est ici qu'une remarque sera développé en détails dans le second ouvrage de Chestov, *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche* (VIII). Chestov y analyse le tragique de la condition de « l'homme supérieur », notamment du poète, tel que le conçoit Nietzsche. Dans un premier temps, Chestov revient sur les passages de *Par-delà le bien et le mal* (paragraphe 269 et 129), où Nietzsche évoque la « fêlure de l'âme », la « souillure cachée » que le poète, constamment aux prises avec la haine de soi, porte en lui. Il en vient ensuite au passage du *Gai Savoir*, mentionné ici allusivement, où Nietzsche met en doute l'adhésion « politique » de Shakespeare à la cause de Brutus dans *Jules César* : « Était-ce vraiment la liberté politique qui poussa ce poète à compatir avec Brutus, — à se faire le complice de Brutus ? Ou bien la liberté politique n'était-elle que le langage symbolique pour quelque chose d'inexprimable ? Nous trouvons-nous peut-être devant quelque événement de l'âme propre au poète, devant une aventure dont il ne voulait parler que par signes ? Qu'est toute mélancolie d'Hamlet à côté de la mélancolie de Brutus ! — et peut-être Shakespeare connaissait-il l'une comme l'autre par expérience ! Peut-être avait-il, lui aussi, ses heures sombres et son mauvais ange, comme Brutus ! Mais quels qu'aient été les ressemblances et les rapports secrets, Shakespeare s'inclina devant le caractère et la vertu de Brutus, il se sentit indigne et lointain. — Il en a inscrit le témoignage dans sa tragédie. Deux fois il y a présenté un poète et deux fois il a déversé sur lui un tel mépris impatient et ultime que cela a presque l'air d'un cri, - d'un cri poussé par le mépris de soi. Brutus, Brutus lui-même, perd patience lorsque le poète apparaît, vaniteux, pathétique, importun, comme sont généralement les poètes, des êtres qui semblent être gonflés de possibilités de grandeur, même de grandeur morale et qui pourtant, dans la philosophie de l'action et de la vie, arrivent eux-mêmes rarement à la simple équité. » (Nietzsche, *Gai Savoir*, II, 98, *op.cit.*, pp.142-143)

57 Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, *op.cit.*, T.3, p.166



## XVII

Но вернемся к курьезу, о котором мы говорили выше. Брандесу нужно объяснить антидемократическое настроение Шекспира. И он придумывает такой прием: из всего Шекспира он выписывает те места, в которых разные лица попрекают народ за то, что от него несет скверным запахом, и из этого делает "заключение", что Шекспир не любил народа главным образом потому, что народ "воняет". Мы избавим читателей от этих выписок, которые у Брандеса занимают целых две страницы, где необходимое для "ученого вывода" слово "stinken" встречается в разных временах и лицах 5 или 6 раз. Но вот заключение: "Именно скверный запах отталкивает Шекспира от толпы. И он был настолько истинным артистом, насколько он был так же восприимчив к неудовольствию, доставляемому скверным запахом, как и женщины"[66]. И еще - "страстное (!) отвращение Шекспира к господству толпы хотя и было вызвано презрением к ее способности судить и ценить, но глубже всего оно коренилось в чисто чувственном отвращении его художественных (!) нервов к атмосфере простолюдинов"[67]. Наконец, Брандес, перечисляя разного рода недостатки, которые Шекспир видел в народе, говорит: "Но все эти свойства поглощены были одним: народ воняет". Не правда ли, это "ученое" объяснение не уступит гипотезе о Гамлете-переодетой девице? И сколько претенциозности и напускного жеманства во всех этих рассуждениях о художественных нервах! Должно быть, критик забыл о пророке Иезекииле, которому Бог приказал есть хлеб с пометом и возвещать людям добро. Величие духа пророка чуждо дряблым современным натурам, воспитанным на "идеях" и не выносящим столкновения с действительностью, которая настолько же выше идеи, насколько солнце теплее рассказа о летнем дне. Их скверный запах смущает (может быть, "парализует"!), и они не только не стыдятся своей негодности, но возводят ее в новейшую добродетель под именем "свойства, присущего всем истинным художникам". Всем слабостям своим люди подыскивали такие имена, под которыми их можно уже не только не скрывать, но выставять наружу и гордиться, как достоинствами. Опровергать применимость "вывода" Брандеса к Шекспиру предоставим ему же самому.

"Вообще, - говорит он, - нужно отметить эту черту у Шекспира: в то время как он, по-видимому, постоянно изображает то в комическом, то в страшном виде народ, когда речь идет о толпе, он умел представить в сущности интересный и привлекательный тип простолюдина в лице своих шутов, с их здравым умом, с их естественным остроумием и добрым сердцем"[68].

А запах где же? Или один мужик "не воняет"? Очевидно, Шекспир понимал, что "толпа" и "народ" не одно и то же, и Брандесу это тоже ясно, когда нет надобности доказывать, что Шекспир держался "аристократического" мировоззрения, и отыскивать "художественное" основание ненависти Шекспира к простому народу... Шекспир и боязнь скверного запаха! Шекспир, нарисовавший в конце XVI века Шейлока, презренного жида, который, по понятиям англичан того времени (тогда в Англии евреям безусловно запрещалось жить), был воплощением всех скверных запахов, - и физических, и нравственных - если так можно выразиться, чем-то вроде телесной и душевной проказы!

## XVII

Mais revenons-en à ce fait curieux dont nous parlions plus haut. Brandes a besoin d'expliquer les tendances antidémocratiques de Shakespeare. Et voici le procédé qu'il invente à cet effet : de l'ensemble de l'oeuvre de Shakespeare, il extrait les passages où divers personnages reprochent au peuple de sentir mauvais, et il en tire cette « conclusion » que Shakespeare n'aimait pas le peuple, essentiellement parce que le peuple « pue ». Nous épargnons au lecteur ces passages auxquels Brandes consacre deux pages entières, et dans lesquels le mot « stinken<sup>1</sup> », indispensable à sa « démonstration savante », apparaît 5 ou 6 fois. Mais en voilà la conclusion : « C'est leur ignoble odeur qui répugnait Shakespeare. Il était également en cela un véritable artiste et avait plus de sensibilité aux pestilences qu'une femme.<sup>2</sup> » Ou encore : « L'intense (!) dégoût qu'éprouvait Shakespeare à l'égard de la populace provenait de son mépris pour ses jugements, mais elle s'enracinait plus profondément encore dans la répugnance purement physique qu'éprouvaient ses nerfs d'artiste (!) au contact de leur atmosphère plébéienne.<sup>3</sup> » Enfin, après avoir énuméré les tares en tous genres que Shakespeare voyait dans le peuple, Brandes nous dit : « Mais toutes ces caractéristiques se ramènent à ce crime majeur : il *puent*.<sup>4</sup> » Cette explication « savante », n'est-ce pas, n'a rien à envier à l'hypothèse d'un Hamlet déguisé en jeune fille ? Et quelle prétention, quelle préciosité affectée dans tous ces raisonnements sur les nerfs de l'artiste ! Sans doute le critique a-t-il oublié le prophète Ézéchiël, auquel Dieu ordonna de manger du pain avec de la bouse de vache et de proclamer le bien. Le grand esprit du prophète est étranger aux natures mollasses des hommes d'aujourd'hui, élevés dans les « idées » et ne supportant pas d'être confrontés à la réalité, qui les dépasse en hauteur d'autant que le soleil dépasse en chaleur le récit d'un jour d'été. Les pestilences les incommodent (les « paralysent » peut-être !), et non seulement ils n'ont pas honte de ce défaut mais ils l'élèvent au rang de vertu, sous le nom de « qualité propre à tous les vrais artistes ». Les hommes ont trouvé à toutes leurs faiblesses des noms de ce genre, permettant non seulement de les cacher, mais de les exhiber et de s'en vanter comme s'il s'agissait de qualités. Nous laisserons à Brandes le soin de réfuter lui-même la « conclusion » qu'il applique à Shakespeare :

« Bien que Shakespeare ne manque pas une occasion de railler les classes inférieures en tant que masse, en donnant d'eux une image comique ou repoussante, il dépeint toujours avec sympathie leur bon sens, leur finesse d'esprit et leur bonté innés à travers ses bouffons.<sup>5</sup> »

Où est donc passé leur odeur ? À moins que les bergers, eux, « ne puent pas » ? De toute évidence, Shakespeare comprenait que la « masse » et le « peuple » étaient deux choses différentes. Et cela est tout aussi évident aux yeux de Brandes, lorsqu'il n'a pas besoin de prouver que Shakespeare défendait une conception du monde « aristocratique » ou de chercher les fondements « artistiques » de sa haine à l'égard du petit peuple... Shakespeare, avoir peur des mauvaises odeurs ! Shakespeare qui à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, a dépeint Shylock, un youpin méprisable, qui d'après les conceptions des Anglais de cette époque (il était alors rigoureusement interdit aux Juifs de vivre en Angleterre), était l'incarnation de toutes les pestilences, aussi bien morales que physiques, qui était, pour ainsi dire, une sorte de lèpre corporelle et spirituelle !

---

1 Rappelons que Chestov lit Brandes en allemand qui dit « stinken » pour puer. Shakespeare emploie quant à lui « stinking » (« puants »).

2 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.233

3 *Id.*, p.228. L'adjectif « intense » qui traduit « страстное » ne figure pas dans la traduction anglaise de Brandes.

4 *Id.*, p.233

5 *Id.*, p.353. Dans ce passage, Brandes évoque le *Conte d'hiver* dont une partie se passe à la campagne parmi des bergers. Le « bouffon » (« clown ») auquel il fait référence est le fils du berger qui recueille Perdita, que sa mère, la Reine de Sicile a abandonnée.

Шекспир, не побоявшийся подойти к этому оборванцу, грязному и отвратительному, чтоб под самой ужасной внешностью, когда-либо существовавшей, у жида, которому плевали в бороду, давали пинки, ругали псом, найти душу и какую великую человеческую душу, Шекспир по запаху судил о простом народе - иными словами, почти обо всех людях! Шекспир, конечно, не увидел бы Шейлока и не рассказал бы нам о нем, если бы, подобно пророку, не умел силой творческой мысли побеждать все те препятствия на пути к познанию ближнего, которые создают общественные и сословные предрассудки, и личные вкусы и антипатии. Шейлок в драме Шекспира уже не грязный жид; в своем засаленном кафтане, с нечесаной бородой, пейсами и прочими атрибутами жидовства, он становится героем, над которым современные "художественные" люди, столь восприимчивые к скверному запаху, плачут - в театре, конечно, ибо в жизни Шейлок остается для них таким же вонючим жидом, каким был и до Шекспира.

Но Брандесу нужно "поднять" Шекспира до себя и до Ницше, и он догадывается без конца. Кроме скверного запаха была еще причина, в силу которой Шекспир ненавидел народ. Он судил о нем по театральной публике, которая вела себя буйно, ела и пила во время представлений, иной раз швыряла обедками в актеров. И еще была причина: Шекспир держал сторону Якова I в его борьбе с парламентом. Все это никаких иных оснований, кроме "догадливости" Брандеса и других писателей, у которых критик заимствовал свои соображения, не имеет, и все это делает приблизительно такую же честь Шекспиру, как и блестящая гипотеза о запахе. Но выдается все это за "психологию" поэта, постигнутую критиком, за мотивы шекспировского творчества... Теперь, когда "доказаны", вопреки английской и немецкой критике, "без всякого интереса коверкать Шекспира", антидемократические чувства поэта, можно приблизить его на один шаг к современному пониманию - приписать ему культ героев. Что это значит, читатель поймет, если мы напомним ему один ставший знаменитым афоризм Ницше: "Нация есть лишь окольный путь (Umschreit) природы к созданию пяти или шести великих людей". А теперь вариант Брандеса на эту тему: "Шекспир все более и более склонялся к тому воззрению, что все, что дает ценность жизни, обусловлено существованием великих людей. И таким образом культ героев, которым он поклонялся еще в ранней юности, получает свое дальнейшее развитие" [69]. Есть еще два или три таких же места у Брандеса, которые сводятся к тому, что в "Кориолане" Шекспир делил человечество на чернь, достойную презрения и аристократов, героев, оправдывающих своим существованием жизнь.

Познакомившись более или менее с тем, что "думал и чувствовал" Шекспир, когда писал "Кориолана" или, вернее, что думал бы Брандес, если бы писал "Кориолана", приступим к разбору этой замечательной трагедии. Материал для нее взят все из того же Плутарха, которого Шекспир настолько ценит, что, где возможно, сохраняет даже его подлинные слова. Отношение между историком и поэтом то же, что и в "Юлии Цезаре". У Плутарха не хватает сил, чтобы разрешить встающие пред ним психологические задачи. Вся острота его ума, в конце концов, недостаточна для понимания Цезаря. Он указывает на достоинства и недостатки своего героя - но примирить их не может, хотя Кориолан, как натура, по-видимому, более простая и непосредственная, для него яснее, чем Цезарь. Но все же ему не удастся вполне осмыслить и понять ту внутреннюю борьбу, которая происходит в душе этого человека-скалы.

Shakespeare n'a pas eu peur d'approcher ce gueux, sale et répugnant, et il trouva sous l'apparence la plus ignoble qu'on ait jamais vu, dans ce youpin livré aux crachats, qu'on rouait de coups et qu'on traitait de chien, une âme, une grande âme humaine. Et ce même Shakespeare aurait jugé à l'odeur le petit peuple, autrement dit, pratiquement tout le monde ! Shakespeare, à n'en pas douter, n'aurait jamais remarqué Shylock, il ne nous aurait jamais parlé de lui, s'il n'avait su, en prophète, vaincre par la puissance de sa pensée créatrice tous les obstacles qu'opposent à la connaissance du prochain les préjugés, édictés par la société ou par une caste d'individus, les goûts et les antipathies personnels. Shylock, dans le drame de Shakespeare, n'est déjà plus un youpin malpropre. Sous son caftan crasseux, avec sa barbe mal peignée, ses papillotes et tous ses attributs de youpin, Shylock devient un héros, sur lesquels les natures « artistiques » d'aujourd'hui, si sensibles aux mauvaises odeurs, versent des larmes (au théâtre bien entendu, car dans la vie, Shylock restent pour eux ce youpin puant qu'il était avant Shakespeare).

Mais Brandes a besoin d'« élever » Shakespeare jusqu'à lui et jusqu'à Nietzsche, et il se perd en d'interminables conjectures. Outre sa pestilence, il y avait encore une autre raison pour laquelle Shakespeare haïssait le peuple. Il en jugeait d'après le public des théâtres, qui s'agitait, mangeait et buvait pendant les représentations, allant parfois jusqu'à jeter leurs rogatons sur les acteurs. Et ce n'est pas tout, il y avait encore ceci : Shakespeare avait pris le parti de Jacques Ier dans son opposition au Parlement. Tout ceci n'a d'autre fondement que la « perspicacité » de Brandes et des écrivains auquel il emprunte leurs idées, et fait à peu près autant honneur à Shakespeare que la brillante hypothèse sur la pestilence du peuple. Cependant, tout ceci est présenté comme la « psychologie » du poète, que Brandes serait parvenu à dégager, comme les motivations ayant présidé à son oeuvre... Et une fois que le critique, qui n'a « aucun intérêt à défigurer Shakespeare », a « prouvé », contre la critique anglaise et allemande, les sentiments antidémocratiques du poète, il devient possible de le rapprocher, du même coup, des conceptions actuelles, c'est-à-dire de lui attribuer son culte des héros. Ce que cela signifie, le lecteur le comprendra en se souvenant de cet aphorisme de Nietzsche devenu célèbre : « Un peuple est le détour (« *Umschreit* ») de la nature pour parvenir à six ou sept grands hommes.<sup>6</sup> ». Et voici maintenant la version qu'en donne Brandes : « Shakespeare était de plus en plus *enclin* à penser que seule l'existence de quelques hommes illustres donnait à la vie sa valeur. Le culte qu'il vouait aux héros dans sa jeunesse prit ainsi son plein essor.<sup>7</sup> ». On trouve encore deux ou trois autres passages amenant à la conclusion que, dans *Coriolan*, Shakespeare diviserait l'humanité en deux, avec d'un côté la populace méprisante, et de l'autre, les aristocrates et les héros, dont l'existence donne sa raison d'être à la vie.

Ayant entrevu plus ou moins ce que « pensait et ressentait » Shakespeare quand il écrivit *Coriolan*, ou plutôt ce que penserait Brandes, s'il avait écrit *Coriolan*, nous pouvons passer à l'analyse de cette remarquable tragédie. A nouveau, le matériau de cette pièce est tiré de Plutarque, que Shakespeare estimait au point de conserver, partout où c'était possible, le texte original du biographe. La relation entre l'historien et le poète est la même que dans *Jules César*. Plutarque n'a pas le courage de résoudre les problèmes psychologiques qui se sont posés à lui. Toute l'acuité de son esprit s'est avérée finalement insuffisante pour comprendre Coriolan<sup>8</sup>. Il montre les mérites et les défauts de son héros sans pouvoir les accorder entre eux, bien que Coriolan soit d'une nature apparemment plus simple, plus transparente et plus compréhensible pour lui que celle de César. Malgré cela, il ne parvient pas à donner entièrement son sens et à comprendre la lutte intérieure qui agite l'âme de cet homme taillé dans le roc.

---

6 Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, 126, *Oeuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, T.10, trad. Henri Albert, Mercure de France, Paris, 1913, p.128

7 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.243

8 Le texte mentionne ici César, mais la logique de la phrase semble indiquer qu'il s'agit plutôt de Coriolan.

Он с самого начала отмечает две стороны характера Кориолана и ими уже до конца, как и в "Юлии Цезаре", объясняет все его поведение. Кориолан, - говорит Плутарх, - являет собою доказательство в пользу тех, которые утверждают,

"что самые лучшие и благородные задатки, если они не получают надлежащего развития, подобно плохо возделанной плодородной почве, вместе с добром приносят и много зла. Ибо сила и крепость его души породила в нем пылкое и деятельное стремление к славным предприятиям; но с другой стороны, это же привело его и к преувеличенной горячности, и к неподвижному упрямству, вследствие чего он был невыносим для людей и неприспособлен к общественной жизни до такой степени, что даже те, которые удивлялись его равнодушию к удовольствиям и богатству и презрению ко всем тягостям, и называли в нем эти свойства такими именами, как воздержание, справедливость и мужественная сила, - даже те не могли выносить его при политических переговорах, как ненавистного, противного и умеющего только приказывать человека. Высшее преимущество, которое выносят люди из общения с музами, сводится к тому, что их природа становится более утонченной, благодаря занятиям и науке, и это направляет их по среднему пути, не давая им удариться в крайности. Правда, в общем Рим в ту эпоху среди всех добродетелей наиболее чтит воинственный дух и храбрость; доказательством тому служит то обстоятельство, что римляне добродетель называли *virtus* и, таким образом, называли добродетель вообще словом, обозначающим специально храбрость"[70].

Эти плутарховские замечания служат наилучшим введением к Кориолану. Вся эпоха, а с ней вместе и ее герой так тонко очерчены этой одной фразой - что римляне не могли придумать лучшей хвалы для добродетели, как назвать ее "*virtus*", т. е. храбростью. Если бы Шекспир и в самом деле не имел никакой иной подготовки, то для его фантазии этих немногих слов было бы достаточно, чтобы понять основную черту уклада римской жизни. Но, видно, у Шекспира были еще источники, или на самом деле есть гении, для которых не существуют ни время, ни пространство и которые мечтою могут проникать во все эпохи человеческой истории - так полна и верна истории нарисованная им в "Кориолане" картина. Для Брандеса же очевидно, что Шекспир "не мог составить себе решительно никакого представления о гражданских общинах древности"[71], и что "антидемократический дух и антидемократическая страсть в драме ("Кориолане") имела своим источником не обсуждение политических обстоятельств, а личность самого Шекспира, сложившуюся в течение многих лет своего развития. Антипатия к черни, ненависть к толпе как к толпе так стара у Шекспира, что ее начало можно проследить еще в отдаленнейшей его юности"[72]. Мы уже говорили, что "ненависть к толпе" ничего общего с "антидемократической страстью" не имеет. Наш Толстой изобразил страшную сцену, где толпа разрывает одного человека, и тем не менее вряд ли кто-нибудь упрекнет его в "антидемократических" чувствах. По Брандесу же, для Шекспира

"добродетели и преимущества простого народа не существовали, его страдания - плоды воображения или собственной вины, его стремления нелепы; его действительные свойства: готовность следовать за тем, кто ему льстит, неблагодарность к тем, кто его спасает; истинная его страсть - врожденная ненависть, глубокая и затаенная, ко всему великому".

Но все эти свойства поглощаются одним - он *воняет*[73] (курсив Брандеса).

Comme dans sa *Vie de Jules César*, il distingue dès le début deux facettes du caractère de Coriolan, qui lui serviront, jusqu'à la fin de son texte, à expliquer tout son comportement. Coriolan, nous dit Plutarque, a servi de preuve à ceux qui affirment qu' :

« une nature forte et vigoureuse, quand l'éducation lui manque, semblable à une bonne terre mal cultivée, produit beaucoup de mauvais fruits mêlés avec les bons. La force de son caractère, sa fermeté inébranlable dans ce qu'il avait une fois résolu, lui donnèrent cette ardeur impétueuse qui lui faisait souvent exécuter les plus grandes choses. Mais, d'un autre côté, sa colère implacable, son inflexible opiniâtreté, le rendaient peu propre au commerce des hommes. Si l'on admirait sa persévérance dans les travaux, son indifférence pour les plaisirs, son mépris pour les richesses, qualités qu'on appelait avec raison force, tempérance et droiture ; on ne pouvait, dans les rapports de la vie civile, souffrir son humeur sauvage, ses manières dures et hautaines : tant il est vrai que le plus grand fruit que les hommes puissent retirer du commerce agréable des Muses, c'est de vaincre, d'adoucir leur naturel par l'instruction et par les lettres, de le rendre docile à la raison, qui bannit tous les excès, et fait garder en tout la modération ! Le courage militaire était alors la qualité la plus honorée à Rome ; ce qui le prouve, c'est qu'appliquant à l'espèce la dénomination du genre, on donnait à la vaillance le nom même de la vertu.<sup>9</sup> »

Ces remarques de Plutarque sont la meilleure introduction possible à *Coriolan*. En une phrase, Plutarque saisit avec une rare finesse les traits essentiels de cette époque et de ses héros : les Romains ne pouvaient imaginer d'éloge plus grand pour la vertu que de la nommer *virtus*, c'est-à-dire « vaillance ». S'il est vrai que Shakespeare s'était instruit exclusivement auprès de Plutarque, ces quelques phrases étaient amplement suffisantes pour permettre à son imagination de saisir le trait essentiel du mode de vie romain. Mais Shakespeare disposait visiblement d'autres sources (ou alors il existe bel et bien des génies, vivant en dehors de l'espace et du temps et capables de pénétrer dans leurs rêveries toutes les époques de l'histoire humaine), il en disposait visiblement, tant le tableau de Rome qu'il dresse dans *Coriolan* est riche et fidèle à l'histoire. Pour Brandes, cependant, il est évident que Shakespeare ne pouvait pas avoir « la moindre idée des coalitions civiles dans l'Antiquité.<sup>10</sup> » et que « l'esprit et la verve antidémocratiques de la pièce (*Coriolan*) émanaient non pas de circonstances politiques particulières, mais de la personnalité même de Shakespeare dont on a observé le développement progressif. On peut voir à l'oeuvre, dès sa prime jeunesse, une antipathie à l'égard de la populace, une véritable haine pour les masses en tant que telles.<sup>11</sup> » Nous avons déjà dit que cette « haine des masses » n'avait rien à voir avec quelque « verve antidémocratique » que ce soit. Tolstoï, chez nous, a peint une scène effroyable où la foule met en pièces un homme<sup>12</sup>. Pourtant, personne n'ira lui reprocher des sentiments « antidémocratiques ». D'après Brandes cependant, pour Shakespeare :

« les qualités et les vertus du peuple n'existaient pas, il pensait que ses souffrances étaient soit imaginaires, soit le résultat de leur propres fautes. Ses aspirations lui paraissaient ridicules. Ce qui le caractérisait réellement était sa sensibilité aux flatteries et son ingratitude à l'égard de ses bienfaiteurs. La seule passion qui l'animait était une haine secrète, profonde, viscérale, à l'égard de tout ce qui est grand.<sup>13</sup> »

Mais toutes ces caractéristiques du peuple peuvent se ramener à une seule : il « *pue* » (c'est Brandes qui souligne).

9 Plutarque, *op.cit.*, *Vie de Coriolan*, 1-2

10 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.229

11 *Id.*, p.232

12 Allusion à la scène de *Guerre et paix* où le comte Rostoptchine livre à la fureur populaire le traître Vétetchaguine, qui meurt sous les coups de la foule alors qu'il n'avait été condamné qu'à une peine de travaux forcés par le Sénat. Cf. Tolstoï, *Guerre et paix*, Tome III, Troisième partie, XXV, Livre de Poche, T.2, pp.360-364

13 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.233

Из приведенной выше выписки из Плутарха читатель мог видеть, какова должна быть задача "Кориолана" и как мало она напоминает приписываемое Брандесом Шекспиру стремление прославить "полубога" Кориолана и ославить народ, который "воняет", если, вообще говоря, такое курьезное стремление возможно даже у посредственного поэта.

Пред Плутархом уже возник глубокий и интересный психологический вопрос о том, какое влияние могла оказать на человека с выдающимися силами жизнь в обществе, где потребность в самозащите вызвала такое представление, что все добродетели заимствуют свои качества от храбрости, того единственного солнца, которое освещает человеческую душу. У Плутарха условием совершенства человека является "общение с музами", и он постоянно скорбит о Кориолане, которому не хватает искусства управлять собою. У него Кориолан - огромный таран, стенобитная машина, разрушающая все, что встречается ей на пути, свое и чужое, так как правит ею слепая сила "virtus", т. е. то, что римляне называли высшей добродетелью, но что требует над собою, как видно из примера Марция, иного начала, чтоб стать достойной человека. Кориолан колотит и руками и языком, точно молотом - и оказывается превосходным воином и отличным оратором. Но его сила и красноречие - это дикие стихии, в конце концов обрушивающиеся на него самого и Рим. Таким представлен Кориолан у Плутарха. Но Шекспир лучше, чем Плутарх, понял и изобразил древнюю римскую жизнь и ее знаменитого героя: ученик превзошел своего учителя. Однако подставлять под Кориолана самого Шекспира, как это делает Брандес, столь же неосновательно, как считать Ричарда III "устами" поэта. Как ни могуче стихийное красноречие Кориолана - оно никогда не достигает разбойничьего пафоса Ричарда. Во всех речах римского вождя мы не найдем ничего, что сравнилось бы с речью, которую произносит английский король перед последним сражением. Одно восклицание его: "Коня, коня - полцарства за коня!" изобличает такую душевную мощь, которая поразила бы самого Марция. Но не Шекспир, конечно, вдохновенно восклицал:

Пусть наша совесть - будут наши руки,  
А наш закон - мечи и копья наши.  
Сомкнитесь же и грянем на врага:  
Не на небо, так в ад войдем мы рядом.

У Шекспира каждое действующее лицо говорит за себя и от своего имени. Нужно раз навсегда отказаться от нелепой идеи отождествления Шекспира с его героями. Все они лишь люди, которых видел, понимал и ценил поэт. И наша задача войти вместе с Шекспиром в их внутреннюю жизнь, чтобы уяснить себе, чего они искали, почему страдали, приходили к ужасу, преступлению, безумию: иными словами - нам нужно учиться у поэта, а не оправдывать его пред современной наукой. Если англичане считают до сих пор Шекспира источником откровения, если "гениальная" критика Тэна своей необузданной научностью не поколебала обаяния этого великого имени на его родине, приравняв его к стихийным явлениям, то Брандесу следовало бы отправиться учиться в Англию, а не самодовольно иронизировать над "нравственными тенденциями" немецких критиков, впервые все-таки показавших и в значительной степени уяснивших великое значение Шекспира.

D'après le passage extrait de Plutarque cité précédemment, le lecteur aura compris quel était l'enjeu de *Coriolan* et comme il a peu de rapport avec l'ambition que Brandes prête à Shakespeare d'avoir voulu glorifier le « demi-dieu » Coriolan et vilipender le peuple qui « pue », si d'aventure une telle ambition s'est jamais rencontrée chez un poète.

Plutarque déjà s'était trouvé face à cette question psychologique profonde et passionnante : quelle influence pouvait exercer, sur un homme doué d'une force exceptionnelle, la vie dans une société où la nécessité de se défendre avait engendré l'idée que toutes les vertus dérivait de la vaillance, comme d'un soleil capable à lui seul d'irradier l'âme humaine. Chez Plutarque, le perfectionnement de l'homme est conditionné par le « commerce des Muses ». Il déplore constamment que Coriolan ignore l'art de la tempérance. Sous sa plume, Coriolan apparaît comme un bélier gigantesque, une machine de guerre détruisant tout sur son passage, aussi bien les siens que ses ennemis, guidé par la force aveugle de sa « *virtus* », c'est-à-dire de ce que les Romains tenaient pour la plus haute des vertus, mais qui exigeait qu'on plaçât au-dessus d'elle un autre principe pour la rendre digne de l'homme. Coriolan lutte autant avec ses poings qu'avec sa langue. S'abattant comme une masse sur ses ennemis, c'est à la fois un excellent guerrier et un formidable orateur. Mais sa force et son éloquence, ces puissances élémentaires déchaînées, finiront par s'abattre sur lui et sur Rome. Voilà comment Coriolan apparaît chez Plutarque. Shakespeare, dépassant son maître, sut mieux encore que Plutarque comprendre et dépeindre la vie de la Rome antique et ses héros. Toutefois, on est aussi peu fondé à voir Shakespeare lui-même sous la figure de Coriolan, comme le fait Brandes, qu'à penser qu'il parlait « par la voix » de Richard III. Aussi puissante que soit l'éloquence sauvage de Coriolan, elle n'atteint jamais les accents barbares de Richard. Dans tous les discours du chef romain, vous ne trouverez rien de comparable au discours prononcé par le monarque anglais à la veille de sa dernière bataille. Lorsqu'il s'exclame : « Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval !<sup>14</sup> », son cri trahit une force d'âme telle que Marcius lui-même en aurait été stupéfait. Mais évidemment, ce n'est pas Shakespeare qui s'écrie :

« Ayons nos bras forts pour conscience, nos épées pour loi.  
En marche ! Alignons-nous bravement ! À la mêlée !  
Sinon pour le ciel, emboîtons le pas pour l'enfer !<sup>15</sup> »

Dans Shakespeare, chaque personnage parle pour son propre compte et en son propre nom. Débarrassons-nous une fois pour toute de cette idée absurde qui consiste à identifier Shakespeare à ses héros. Ils ne sont rien d'autres que des hommes tels que Shakespeare les voyait, les comprenait et les estimait. Et notre tâche consiste à pénétrer avec lui dans la vie intérieure de ces hommes, afin d'élucider ce qu'ils cherchaient, pourquoi ils souffraient ou sombraient dans l'épouvante, le meurtre ou la folie. Autrement dit, nous devons nous instruire auprès du poète et non pas le justifier à l'aune de la science moderne. Si les Anglais considèrent jusqu'à aujourd'hui Shakespeare comme leur Bible, si la « géniale » critique de Taine, avec sa scientificité débridée, n'a pas réussi à rompre le charme de ce grand nom dans son pays natal bien qu'il le ramenât au niveau des phénomènes naturels, alors Brandes ferait mieux d'aller étudier en Angleterre plutôt que d'ironiser vaniteusement sur les « tendances morales » des critiques allemands qui furent, malgré tout, les premiers à montrer et, dans une large mesure, à expliciter le sens et la portée de Shakespeare.

---

14 Shakespeare, *Richard III*, V, 4, *op.cit.*, T.3, p.442

15 *Id.*, p.440



## XVIII

Посмотрим же, насколько близок Шекспир в "Кориолане" к идолопоклонникам новейшей формации, собирающим в свои ряды под знаменем ницшевского Заратустры всех людей, плохо разобравших сочинения немецкого писателя.

Прежде всего, "антидемократические тенденции" Шекспира целиком вышли из головы Брандеса. Датский критик полагает, что если Кориолан бранит толпу и на его брань никто не отвечает, то это доказывает, что сам Шекспир бранится. Ибо в противном случае поэт мог бы выбрать Кориолана! Это было бы очень правильным соображением, если бы Шекспир поставил себе задачей изобразить словесный диспут между аристократами и плебеями. Но Шекспир писал драму, а не памфлет, а в драме действующие лица бранятся и дерутся от своего имени, а не от имени автора.

Да, Шекспир слишком ясно сознавал, насколько справедливы были претензии римских бедняков: он читал Плутарха. Послушайте жалобы возмущившихся граждан в "Кориолане":

"Какие тебе честные граждане! Бедняков не зовут честными: патриции одни честны. У них всего по горло, а мы нуждаемся. Пусть бы отдали они нам хоть часть своего избытка вовремя - мы бы могли сказать им "спасибо" за их милосердие; но для них это слишком разорительно! Им любо глядеть на нашу худобу да на наше горе - свой достаток кажется им слаще. Мщение, граждане! Пока еще осталась у вас сила в руках - хватайте колья! Богов призываю в свидетели - не от злобы, *а от голода* я говорю это!"

Так у Шекспира говорит гражданин. Брандес же объясняет, что для поэта "страдания народа - плоды воображения". Или еще: Менений Агриппа, встретив вооруженных граждан, говорит им, что нечего возмущаться против сенаторов, что сенаторы отцы народу - и получает такой ответ:

"Никогда не были они нам отцами. Мы голодаем, а у них амбары от хлеба ломаются. Их законы поддерживают одних ростовщиков. Всякий день отменяется какой-нибудь новый закон, тяжкий для богачей; каждый день выдумывается другой закон - беднякам на угнетенье. Если война нас не губит, *они губят нас хуже всякой войны*. Вот как нас любят отцы отечества".

Мудрено в таких жалобах видеть "плоды воображения". Но Брандесу это кажется вполне "понятным". Народ - "воняет", так где же заметить, что он голодает, что его бесчеловечно эксплуатируют, притесняют несправедливыми законами.

## XVIII

Mais voyons si, dans *Coriolan*, Shakespeare était ou non proche des idolâtres de cette nouvelle école qui, sous la bannière du Zarathoustra de Nietzsche, a recruté tous ceux qui n'entendent rien à sa pensée.

Tout d'abord, les « tendances antidémocratiques » de Shakespeare sortent entièrement de l'esprit de Brandes. Le critique danois pense que si Coriolan injurie la foule et que personne ne lui répond, cela prouve que c'est Shakespeare lui-même qui lance ces injures.<sup>1</sup> Sinon le poète aurait injurié Coriolan ! Cette réflexion aurait été tout à fait pertinente si Shakespeare avait eut pour but de représenter une joute oratoire entre les aristocrates et les plébéiens. Mais Shakespeare a écrit un drame, et non un pamphlet. Or, dans un drame, les personnages s'injurient et se battent en leur propre nom, et non pas au nom de l'auteur.

Oui, Shakespeare n'a que trop clairement reconnu à quel point les griefs des pauvres romains étaient légitimes : il a lu Plutarque. Écoutez les plaintes des citoyens insurgés dans *Coriolan* :

« On nous appelle pauvres citoyens ; il n'y a de dignité que pour les patriciens. Le superflu de nos gouvernants suffirait à nous soulager. Si seulement ils nous cédaient des restes sains encore, nous pourrions nous figurer qu'ils nous secourent par humanité ; mais ils nous trouvent déjà trop coûteux. La maigreur qui nous afflige, effet de notre misère, est comme un inventaire détaillé de leur opulence ; notre détresse est profit pour eux. Vengeons-nous à coup de pique, avant de devenir des squelettes. Car, les dieux le savent, ce qui me fait parler, c'est *la faim du pain* et non la soif de vengeance.<sup>2</sup> »

Voilà comment parle un citoyen dans Shakespeare. Brandes, lui, nous explique que pour le poète les « souffrances du peuple sont imaginaires ». Voyez encore ce passage : Ménénus Agrippa rencontrant des citoyens armés, leur dit qu'ils n'ont pas de raison de s'insurger contre les sénateurs, que les sénateurs veillent sur eux en pères. Ce à quoi un citoyen lui répond :

« Eux, veiller sur nous !... Oui, vraiment !... Ils n'ont jamais veillé sur nous. Ils nous laissent mourir de faim, quand leurs magasins regorgent de grain, font des édits en faveur de l'usure pour soutenir les usuriers, rappellent chaque jour quelque acte salutaire établi contre les riches, et promulguent des statuts chaque jour plus vexatoires pour enchaîner et opprimer le pauvre ! *Si les guerriers ne nous dévorent, ce seront eux*, et voilà tout l'amour qu'ils nous portent !<sup>3</sup> »

Il faut beaucoup de sophistication pour dire qu'il s'agit là de plaintes « imaginaires ». Mais tout semble parfaitement « clair » à Brandes. Le peuple « pue », ainsi comment pourrait-on remarquer qu'il meurt de faim, qu'il est exploité de façon inhumaine et opprimé par des lois injustes.

1 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.239

2 Shakespeare, *Coriolan*, I,1, *op.cit.*, T.9, p.78

3 *Id.*, p.80

Весьма вероятно, что критик говорит вполне искренне: он лично, нужно думать, более восприимчив или, выражаясь его языком, "его душе более доступен" скверный запах, чем нужды голодающих, страдания обездоленных, словом, все то, что "в настоящее время называется *скучным* именем социального вопроса" (читатель догадывается, что последние слова тоже принадлежат "художественной натуре" Брандеса). Но зачем облагораживать Шекспира!

В то время, как бедняки обсуждают свои голодные дела и собираются от слов перейти к дубинам (которые и самого Брандеса заставили бы забыть и "скуку" и "скверный запах"), на площадь являются одним за другим два патриция - Менений Агриппа и Кориолан. И вот образец отношений этих двух представителей патрициата к народу. Менений, слушая сетования плебеев и разглядывая их дубины, рассказывает им басню о животе и прочих членах человеческого тела. До того, точно ли эти люди голодны, до того, что значит сидеть в тюрьме за неуплаченный патрицию долг, быть лишенным семьи, глядеть на пухнувших от голода детей - ему нет никакого дела. Он ни на минуту не вслушивается и не вдумывается в жалобы обиженных и несчастных людей. "Весельчак патриций", который "не подольет в чашу вина ни одной капли воды из Тибра", видя дубины и слыша крики, думает лишь о том, что все это, в конце концов, может помешать ему и его товарищам продолжать знакомство "с хвостом ночи" - и ищет одного: наркотизировать толпу. Опыт есть у него - он знает, как отвлекать внимание голодного человека от нужды; и в результате - знаменитая сказка, легшая в новейшее время в основу целой научной теории. Менению мало дела до того, чего добивается толпа. Он мягок с народом, ибо ему суровость не по характеру. Но эта мягкость у него лишь *façon de parler*. Из своего амбара он и золотника хлеба не отдаст и полагает, что это уже большая добродетель с его стороны, если он убеждает кроткими словами. О том, чтобы проверить справедливость требования этих людей - у него и речи нет. Ему нужно лишь, чтоб они разошлись, и он готов пожертвовать своим тонким обонянием, понюхать несколько времени потных колпаков, чтоб отделаться от перспективы непотных дубин. Он - посредник, человек, вносящий лад, т. е. так устраивающий, чтоб ягненок не видел зубов волка.

"Не богачи, а боги нам нужду и скудость шлют; не угрожать руками, гнуть колена вам для спасенья надо. Горе! горе! Вы хулите отцов правителей - в своих отцах врагов вы видите".

Так разговаривает Агриппа, вдохновляемый желанием мирно продолжать свои занятия в хвосте ночи. Но вот является Марций. Этот не знает условностей. Он солдат и не привык иначе добывать свое право, как силой, и не знает зачем обращаться к другому способу "охранения права", чем к силе, этому детищу храбрости, почитаемой за высшую добродетель. Он - истинный патриций. Римская система воспитания, воплощенная в лице его матери, Волумнии, сделала из Кориолана героя.

Il est très probable que Brandes s'exprime ici on ne peut plus sincèrement. Lui-même, semble-t-il, perçoit mieux, ou pour s'exprimer dans sa langue, « son âme est plus sensible » aux mauvaises odeurs qu'aux besoins des affamés, aux souffrances des déshérités, autrement dit à tout ce « qu'on désigne aujourd'hui sous le terme *ennuyeux* de « question sociale »<sup>4</sup> » (le lecteur aura deviné que ces mots lui ont été soufflés par sa « nature artistique »). Mais à quoi bon chercher ainsi à anoblir Shakespeare !

Tandis que les pauvres discutent de leurs affaires de pain et projettent de passer des discours aux bâtons et aux massues (ce qui aurait fait oublier même à Brandes son « ennui » et les « mauvaises odeurs » des pauvres), deux patriciens arrivent l'un après l'autre, Ménénus Agrippa et Coriolan. Et voilà un échantillon des relations que ces deux représentants des patriciens entretiennent avec le peuple. Ménénus, en entendant les récriminations des plébéiens et en voyant leurs massues, commence à leur raconter une fable sur le ventre et les autres parties du corps humain. Il n'a que faire de savoir si ces hommes sont réellement affamés ou ce que signifie aller en prison pour une dette impayée à un patricien, se trouver privé de sa famille, voir ses enfants au ventre gonflé par le manque de nourriture. Pas une seule seconde il ne prête attention ou ne réfléchit aux plaintes de ces hommes offensés et malheureux. Ce « patricien de belle humeur, aimant une coupe de vin ardent que n'a pas refroidi une goutte du Tibre<sup>5</sup> », à la vue des bâtons et des massues, au son des cris du peuple, songe uniquement à ce qui pourrait l'empêcher, lui et ses pairs, de prolonger leurs familiarités avec la « fesse de la nuit<sup>6</sup> ». Et il ne cherche qu'une seule chose : endormir la foule. C'est un homme expérimenté, il sait comment distraire un homme affamé de ses besoins. Il en résulte cette fameuse fable qu'on a mis récemment au fondement de toute la théorie scientifique. Ménénus se moque bien de ce que veut la foule. Il est doux avec le peuple, car la rudesse n'est pas dans son caractère. Mais cette douceur n'est chez lui qu'une *façon de parler*<sup>7</sup>. Il ne priverait pas son grenier du moindre grain de blé pour le donner au peuple. Et il se trouve déjà fort vertueux d'essayer de les convaincre par d'agréables paroles. Rien de ce qu'il dit ne vise à s'assurer de la légitimité des exigences de ces hommes. Il a seulement besoin qu'ils rentrent chez eux et il est prêt à sacrifier un peu de son charme subtil et respirer les exhalaisons de ces nigauds trempés de sueur pour éloigner la menace que leurs bâtons, fort secs quant à eux, ne s'abattent sur lui. C'est un médiateur, chargé de rétablir l'harmonie, c'est-à-dire de faire en sorte que l'agneau ne voie pas les dents du loup :

« Quant à la disette,  
Ce ne sont pas les patriciens, ce sont les dieux qui la font ; et près  
D'eux vos genoux vous serviront mieux que vos bras. Hélas !  
Vous êtes entraînés par la calamité  
À une calamité plus grande. Vous calomniez  
Les nautoniers de l'État : ils veillent sur vous en pères,  
Et vous les maudissez comme des ennemis !<sup>8</sup> »

Ainsi discourt Agrippa, animé du désir de poursuivre paisiblement ses activités dans la « fesse de la nuit ». Mais voilà qu'arrive Marcius. Lui fait fi de toutes les conventions. C'est un soldat, qui n'a pas l'habitude de conquérir ses droits autrement que par la force et qui ne voit pas pourquoi s'en remettre pour la « défense de ses droits » à un autre moyen que la force, qui est le propre de cette vaillance considérée comme la plus haute des vertus. C'est un vrai patricien. Le système d'éducation romain, incarné par sa mère, Volumnie, a fait de Coriolan un héros.

4 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.134. La traduction anglaise de Brandes ne dit pas que le terme « question sociale » est assommant, *ennuyeux* (скучный), mais plutôt maladroit, impropre (*awkward*).

5 Shakespeare, *Coriolan*, II,1, *op.cit.*, T.9, p.114

6 *Id.*, p.115

7 En français dans le texte.

8 Shakespeare, *Coriolan*, I,1, *op.cit.*, T.9, p.80

Он, по-видимому, именно тот человек, который нужен Риму. Бесстрашие, отвага, дикая сила - все есть в нем, чего ищет Рим, за что возлагает он на сынов своих дубовые венки. Но дважды промахнулись и Волумния, и Рим. Их система, так строго проведенная, воспитала и такие качества в Кориолане, которые уже не нужны, вредны отечеству. Марций - идеальный солдат, но он не годится в юристы. Он воображает, что право следует охранять тем же способом, каким оно приобретается. Мало того, он не догадывается, что не его дело вмешиваться в эти тонкости внутреннего устройства, что для этого есть Агриппы, которые знают сложное искусство обращения кулака в теорию. Он наивно убежден, что кулак всегда хорош. "Эй, в чем дело?!" - кричит он к народу:

Зачем вы, беспокойные мерзавцы,  
Поддавшись зуду жалких ваших мнений  
Себе коросту начесали?

Очевидно, что произнося эти слова, Марций, совсем как того требовал Катон, "внушает страх не только своим кулаком, но также голосом и взором". Но если эти слова еще достаточно воинственны, то вот заключение его речи:

Когда б сенат построже  
Себя держал и мне с мечом позволил  
На них напасть, - из этих мертвых гадов (т. е. плебеев)  
Я навалил бы гору вышиною  
С мое копье.

Это говорит "virtus", то высшее качество человека, от которого получила свое имя добродетель. Юрист Менений доволен успехом речи Марция и своей, полагая, что водворившимся вновь спокойствием Рим обязан совместному действию ума и силы. Друзья остаются наедине, и Марций облегчает перед Менением свое негодование, словно он мало колотил языком при народе:

Скоты!  
Они на голод жаловались, смели  
Пословицы нам повторять о том,  
Что с голода и крепости сдаются,  
Что корм собакам нужен, что от неба  
Ниспослан хлеб не богачам одним.

Вот речь кулака, умеющего бить, но не умеющего лгать и притворяться. Кориолан искренне возмущен тем, что люди смеют жаловаться на голод, и не понимает, зачем сенат внял голосу народа и назначил плебеям трибунов. Менений бы мог объяснить другу своей сказкой, что таким способом "разумный живот" - сенат "шлет пищу" своему телу. Но он забыл уже свою сказку, да Кориолану он бы постеснялся, вероятно, рассказать ее.

Apparemment, il est précisément l'homme dont Rome a besoin. Intrépidité, témérité, force brutale, il possède tout ce que réclame Rome, toutes les vertus pour lesquelles elle honore ses fils de couronnes de lauriers<sup>9</sup>. Mais Volumnie et Rome se sont deux fois trompés. Leur système, si strictement appliqué à Coriolan, a développé chez lui des qualités qui sont aussi inutiles que nuisibles à sa patrie. Marcius est un soldat hors pair, mais un piètre législateur. Il imagine que le droit doit être défendu de la même manière qu'il se conquiert. Pis encore, il ne soupçonne même pas qu'il n'a pas à interférer dans les subtilités du maintien de l'ordre public, qu'il existe à cet effet des Agrippa, passés maîtres dans l'art de transformer les paysans en objets théoriques. Il est naïvement convaincu que les paysans sont toujours bons. « Hé ! Que se passe-t-il ?!<sup>10</sup> », lance-t-il à l'adresse du peuple :

« Factieux et vils

Qui, à force de gratter la triste vanité qui vous démange,

Avez fait de vous des galeux ?<sup>11</sup> »

Il est évident qu'en proférant de telles paroles, Marcius « suscite la peur non seulement en portant des coups, mais par la voix et le regard <sup>12</sup>», exactement comme l'exigeait Caton. Mais si son discours paraît déjà bien belliqueux, voyez plutôt la conclusion de sa tirade :

« Ah si la noblesse mettait de côté ses scrupules

Et me laissait tirer l'épée, je ferais

De ces milliers de manants (NdA : c'est-à-dire des plébéiens)

Une hécatombe de cadavres aussi haute

Que ma lance !<sup>13</sup> »

Voilà ce que dit la « *virtus* », cette éminente qualité humaine qui donna à la vertu son nom. Le législateur Ménénus est satisfait du succès remporté par son discours et par celui de Marcius. Il pense que le calme rétabli à Rome est dû à l'action conjointe de l'intelligence et de la force. Les deux amis restent seul à seul et Marcius déverse son mécontentement devant Ménénus, comme si sa langue n'avait pas été assez acérée en présence du peuple :

« Ah ! Les pendants !

Ils disaient qu'ils étaient affamés, soupiraient des maximes,

Que... la faim brise les murs de pierre, qu'il faut que les chiens mangent,

Que... la nourriture est faite pour toutes les bouches ; que... les dieux n'ont pas envoyé

Le blé pour les riches seulement...<sup>14</sup>»

Ainsi s'exprime le poing capable de frapper, mais incapable de mentir ou de feindre. Coriolan est sincèrement indigné que des hommes osent se plaindre de la faim, il ne comprend pas pourquoi le sénat a écouté la voix du peuple et désigné des plébéiens au poste de tribun. Ménénus aurait pu lui conter sa fable sur le corps humain et lui expliquer que de cette manière l'« excellent ventre », c'est-à-dire le sénat, « renvoie » au corps tout ce qu'il reçoit. Mais Ménénus a déjà oublié sa fable et il ne l'aurait sans doute pas racontée à Coriolan sans rougir.

---

9 Le russe, comme la traduction française de Shakespeare, évoque une « couronne de chêne », à laquelle nous préférons néanmoins la couronne de lauriers, plus évocatrice.

10 Adaptation de *Coriolan*, I,1, *op.cit.*, T.9, p.83

11 *Ibid.*

12 Plutarque, *Vie de Caton*, II, *op.cit.*, T.6, p.8: « Dans les combats, il demeurait inébranlable à son poste, portait des coups terribles, montrait à l'ennemi un visage redoutable, le menaçait d'un ton de voix effrayant; persuadé avec raison, et l'enseignant aux autres, que ces accessoires font souvent plus d'effet sur les ennemis que l'épée qu'on leur présente. »

13 *Coriolan*, I,1, *op.cit.*, T.9, p.85

14 *Ibid.*

Вот два типа римлян - Кориолан и Агриппа. Агриппа вполне приспособленный для римской жизни человек. Кориолан же имеет в себе нечто - это и теперь уже заметно - что в планы римского воспитания не входило. Таран-то он превосходный; но, сверх того, он еще чего-то хочет и не готов всецело отдать себя для целей сената и бить лишь те стены, на которые его направят. Он, по-видимому, должен был бы хотеть бить вообще, что бы то ни было, как Цезарь был готов быть первым где бы то ни было. Но Волумния и Рим, как мы заметили уже, промахнулись в своих педагогических расчетах. У Кориолана вместе с нужными свойствами - храбростью, презрением к низшим, любовью к славе, выросли и ненужные свойства: сознание своего достоинства и ненависть ко лжи, ненависть так же не терпящая никакого ограничения, как и любовь к славе - никакого соперника.

И вследствие этого он становится в оппозицию не только к народу, но и к патрициату. Искусство Меления - ему непонятно. Он сам превосходный оратор и чувствует, что для красноречия - лжи не нужно, ибо он никогда не лжет, а говорит почище своего друга. Зачем же ложь? Чтоб прикрыть боязнь?! Зачем юристы, когда есть мечи?! И всем своим правдивым существом Марций возмущается против основы римского устройства. И странно! Прошли десятки веков - Марций-кулак, т. е. тот герой, которого сознательно культивировал Рим, пред которым современники преклонялись, грозивший и вольскам, и плебеям, и всему Риму - теперь никого уже не удивляет. Мы равнодушно читаем рассказы о его подвигах под стенами Кориол, но слушая повесть о его изгнании, мы и теперь дивимся его душевному величию. А его изгнали за то, что он научился какой-то не знающей ограничения правде, в то время как Риму нужна была другая правда, умеющая принимать разные виды и не брезгающая союзом с ложью.

Мы не станем касаться тех сцен, где Шекспир рисует Кориолана-воина. Читателю нетрудно представить себе, какие подвиги совершал этот герой на поле сражения. Глядя на него, римляне могли лишь наслаждаться плодами своей воспитательной системы. Марций-воин - детище Рима. И Рим в лице своих представителей, полководцев Тита Ларция и Коминия, еще в земле вольсков оказывает Марцию величайшие почести.

Мы не дадим тебе свои заслуги  
В молчаньи погresti: узнает Рим,  
Какие дети у него. Кто смеет  
От Родины скрывать такую славу -  
Тот вор и сокровенный клеветник.

Ему устраивают торжественные овации перед всем войском, с музыкою, с громкими кликами солдат. Ему представляется десятая часть отнятой у врагов добычи, лучший конь в войске, на него возлагают дубовый венок, ему дают прозвище Кориолана. Глядя на эти торжественные почести, не одно юное сердце билось в чаянии того момента, когда и на его долю выпадет такое счастье, и все мечты умиленных этим зрелищем людей направлялись к *virtus*, живым воплощением которой являлся пред ними Марций.

Nous avons là deux types de Romains, Coriolan et Agrippa. Agrippa est un homme parfaitement adapté à la vie romaine. Coriolan, lui, a quelque chose (cela est remarquable même pour un lecteur d'aujourd'hui) qui n'entrait pas dans les plans de l'éducation romaine. En tant que bélier, il excelle. Mais il en désire davantage et il n'est pas prêt à se consacrer entièrement aux ambitions du sénat, en abattant uniquement les murs que celui-ci lui indique. Apparemment, il devrait être prêt à abattre quoi que ce soit, comme César était prêt à obtenir la suprématie où que ce soit. Mais Volumnie et Rome, comme nous l'avons déjà remarqué, se sont trompés dans leurs calculs pédagogiques. Coriolan a développé, en plus des qualités nécessaires de vaillance, de mépris pour les humbles et d'amour de la gloire, des qualités indésirables : il a conscience de sa valeur et voue au mensonge une haine connaissant aussi peu de limites que son amour de la gloire ne supporte d'adversaire.

Par conséquent, il entre en opposition non seulement avec le peuple mais aussi avec le camp des patriciens. Il n'entend rien à l'art de Ménénus. Lui-même est un excellent orateur et il sent que l'éloquence n'a pas besoin du mensonge, puisqu'il ne ment jamais et parle avec plus de clarté que son ami. À quoi bon mentir ? Pour dissimuler sa peur ?! À quoi bon avoir des législateurs quand on a des épées ?! Et de toute la droiture de son être Marcius s'insurge contre les fondements de l'ordre social romain. Voilà qui est stupéfiant ! Des dizaines de siècles se sont écoulés et Marcius, c'est-à-dire le héros que Rome a consciemment cultivé et devant lequel s'inclinent nos contemporains, ce Marcius qui menaçait les Volsques, les plébéiens et Rome toute entière, n'étonne plus personne aujourd'hui. Nous lisons d'un oeil indifférent le récit de ses exploits devant le mur des Corioles. Pourtant, en entendant l'histoire de son exil, nous admirons encore la grandeur d'âme dont il fit preuve. Or, s'il fut exilé c'est à cause de cette vérité sans limite à laquelle il s'était aguerri, tandis que Rome réclamait, quant à elle, une autre vérité, capable d'embrasser divers aspects des choses et ne répugnant pas à faire alliance avec le mensonge.

Nous n'évoquerons pas ici les scènes dans lesquelles Shakespeare dépeint Coriolan en soldat. Le lecteur n'aura aucune peine à se représenter les exploits accomplis par ce héros sur le champ de bataille. Les Romains à sa vue ne pouvaient que se réjouir des fruits de leur système d'éducation. Marcius, en tant que soldat, est l'oeuvre de Rome. Et celle-ci, par la voix de ses représentants, les généraux Titus Larcus et Cominius, lui rendent hommage alors qu'ils se trouvent encore sur le sol volsque :

« Vous ne serez pas  
Le tombeau de votre mérite. Il faut que Rome sache  
La valeur des siens. Ce serait une réticence  
Pire qu'un larcin, et comme une calomnie,  
De cacher vos actions et de taire des exploits  
Que la louange doit porter aux nues,  
Pour n'être que modeste.<sup>15</sup>»

Une triomphale ovation a ensuite lieu en l'honneur de Marcius devant toutes les armées, au son des fanfares et des cris des soldats. On offre à Marcius un dixième du butin dérobé aux ennemis, le meilleur cheval de l'armée. Il est ceint d'une couronne de lauriers et reçoit le nom de Coriolan. Au spectacle de ces honneurs si solennellement rendus à Coriolan, bien des coeurs brûlèrent de l'espérance de voir un jour un tel bonheur s'abattre également sur eux. Tous les rêves de ces hommes, émus par ce qu'ils avaient sous les yeux, s'engouffrèrent dans cette *virtus* dont Marcius était l'incarnation même.

15 *Id.*, I, 9, *op.cit.*, T.9, p.108



Но Марций, хотя знает, что заслужил все это, и что Риму необходима для воспитательных целей эта пышная демонстрация добродетели - все же протестует против "напыщенного", как он выражается, "привета". "Как будто бы я не вспомнил без того своих заслуг неважных!" - восклицает он. Но это условная ложь смирения, которую Марций принимает лишь потому, что научился думать, что после храбрости и любви к отечеству ближайшая добродетель - скромность. Он ценит высоко свои заслуги, может быть, гораздо выше, чем полководцы и солдаты. Но не считает, что скрывать - в данном случае - свои истинные чувства под принятыми словами приличия - почему-либо предосудительно. Эту ложь он, правдивый Марций, без труда произносит:

Пойду умоюсь я, а там глядите -  
Я покраснел иль нет. Спасибо всем!  
Я стану ездить на коне, а также  
Стараться, что приветное прозвание  
С достоинством носить.

А меж тем, хоть он и не любит, чтобы "его ничтожество питали похвалами, "политыми ложью", - а меж тем из-за того, что не признают его заслуг, у него завяжется начало великой трагедии.

Пока Марций воюет с вольсками, в Риме мать его, Волумния, мечтает о подвигах сына. Ее мечты вслух и разговоры с Виргилией - только варианты той сцены, которую мы наблюдали в лагере римлян после поражения вольсков. Нет труб, солдат, венков, пленных - но, слушая Волумнию, все это видишь перед собой: "Если бы Марций был мне мужем, мне радостнее было бы его отсутствие, нежели самые жаркие брачные поцелуи", - начинает она свою беседу с невесткой. А кончает таким военным гимном, какого Шекспир не вкладывал в уста ни одного из своих героев солдат. Мы выпишем всю ее речь, чтоб читатель представил себе ясно эту "римскую волчицу" и умение Шекспира проникнуть в душу римской матроны.

Мне кажется - я слышу барабаны,  
Отсюда вижу Марция, как он,  
В честном бою Авфидия хватает  
За волосы и в прахе перед войском  
Его влечет. Как дети от медведя,  
Бегут враги от Марция. Гляди,  
Как он вперед идет, как возбуждает  
Свои войска: *вы трусы, дети Рима,*  
*Зачаты в час робости позорной!*  
Вот он! Рукой, закованною в сталь,  
Он кровь с лица отер и снова в сечу  
Идет, как будто жнец, который взялся  
Обжать все поле.

Это говорит не Отелло, с семи лет "работавший" на лагерных полях, не Ричард III, выросший среди ужасов войны Белой и Алой розы, а женщина, благородная римлянка. Вы понимаете, каким "железным молоком" кормился Марций и какая кровь должна была течь в его жилах.

Mais Marcius, qui sait bien pourtant qu'il a mérité tout cela et que Rome a besoin, à des fins pédagogiques, d'exposer en grande pompe la vertu, proteste contre ces « acclamations hyperboliques<sup>16</sup> ». « Comme si mon faible mérite voulait être mis au régime des louanges frelatées par le mensonge !<sup>17</sup> », s'exclame-t-il. Mais il s'agit du mensonge conventionnel de l'humilité, que Marcius accepte uniquement parce qu'il a appris à penser qu'après la vaillance et l'amour de la patrie, venait la vertu de la modestie. Il apprécie hautement ses propres mérites, bien plus peut-être que ne le font les généraux et les soldats. Mais il n'estime pas blâmable en quoi que ce soit de dissimuler – dans ce cas précis – ses véritables sentiments sous d'agréables paroles de convenance. Le véridique Marcius prononce donc sans la moindre difficulté ce mensonge :

« Je vais me laver ;  
Et, quand mon visage sera net, vous verrez bien  
Si je rougis ou non. N'importe ! Je vous remercie.  
Je m'engage à monter votre coursier, et, en tout temps,  
À soutenir aussi haut que je pourrai  
Le beau nom dont vous me couronnez.<sup>18</sup> »

Et pourtant, alors qu'il n'aime pas qu'on mette son « faible mérite » au « régime des louanges frelatées par le mensonge », une grande tragédie va commencer pour lui précisément parce que ses mérites ne sont pas reconnus à leur juste valeur.

Tandis que Marcius se bat contre les Volsques, à Rome, sa mère, Volumnie, songe aux exploits de son fils. Ses rêveries prononcées à voix haute, de même que ses conversations avec Virgilie varient à peine de la scène que nous venons d'observer dans le camp romain après la défaite des Volsques. Il n'y a certes ni trompettes, ni soldats, ni couronnes, ni prisonniers, mais, à entendre Volumnie, on croirait avoir tout cela sous les yeux. « Si mon fils était mon mari, dit-elle, je trouverais une jouissance plus vive dans cette absence où il gagne de l'honneur que dans les embrassements du lit nuptial où il me prouverait le plus d'amour. <sup>19</sup>» C'est ainsi que Volumnie entame sa conversation avec la fiancée de Marcius. Et elle l'achève sur un hymne guerrier que Shakespeare n'a mis sur les lèvres d'aucun de ses héroïques soldats. Nous le citons en entier, afin que le lecteur puisse se faire une idée précise de cette « louve romaine » et de l'art avec lequel Shakespeare savait pénétrer dans l'âme d'une matrone romaine.

« Je crois entendre d'ici le tambour de votre mari ;  
Je le vois traîner Aufidius par les cheveux,  
Les Volsques fuyant devant lui, comme des enfants devant un ours ;  
Je crois le voir frapper du pied en s'écriant :  
*Suivez-moi, lâches, vous avez été engendrés dans la peur,*  
*Bien que nés à Rome.* Alors, essuyant son front sanglant  
Avec son gantelet de mailles, il s'avance,  
Pareil au moissonneur qui doit tout faucher  
Ou perdre son salaire. <sup>20</sup>»

Ce n'est pas Othello, « travaillant » aux champs depuis l'âge de sept ans, qui nous parle ici. Ce n'est pas Richard III qui a grandi au milieu des horreurs de la guerre des Deux-Roses. C'est une femme, une noble Romaine. On voit ici de quel « lait d'airain » Marcius a été nourri et quel sang devait couler dans ses veines.

---

16 *Id.*, p.109

17 *Id.*

18 *Id.*

19 *Id.*, I, 3, *op.cit.*, T.9, p. 91

20 *Id.*

"Слава солдата" - это то, выше чего для Марция не было на свете ничего. Теперь ясно, почему он говорит, что если бы Авфидий был с ним в одной войске, он поднял бы бунт - чтобы иметь его своим врагом. С одной стороны - вне дома - Рим с его "virtus", с другой стороны - дома - мать, умеющая говорить эти солдатские слова: "Вы трусы, дети Рима, зачатые в час робости позорной", - чем мог выйти Марций если не страшным тараном, человеком, на которого с завистью и благоговением взирали *римляне*. Но это ли полубог? И такие ли матери, такие ли государства создают людей, близких к богам? Марций - огромная, величественная сила, которая вызывает вместе с удивлением и ужас: неужели же нет в нем ничего человеческого, и весь он, все его величие начинается и кончается его непроницаемостью, и Риму вместе с матерью-волчицей удалось обратить в окаменелость человеческую душу?! Плутарх говорит, что Марций был чужд общения с музами и вследствие этого у него было много антиобщественных недостатков. У Шекспира - иная задача. Он спрашивает себя: есть ли под этой броней солдата человек? Удалось ли Риму и Волумнии обратить Марция в орудие, послушное их случайным, историческим надобностям, или та геройская сила, которую они развили в нем, найдет себе иное, более достойное приложение? И в этом смысле трагедия Кориолана полна захватывающего интереса. С первого же действия пред вами раскрыты все условия жизни Марция и сам герой, грубый, бессердечный, ужасный в своем нелепом могуществе. Вы ждете, чем он кончит: неужели он уйдет таким же? Неужели колоссальная сила этого человека так и останется дикой стихией, над которой будут властвовать лишь военные нужды Рима и честолюбивые мечты Волумнии? Когда Марций возвращается в Рим, он приветствует свою жену такими словами:

Ты вся в слезах? О милая моя,  
В Кориолах так плачут вдовы падших  
И матери бездетные.

Другого привета этот человек не нашел: бездетные матери и вдовы падших, точно скальпы для индейца-дикаря, победные трофеи для Кориолана. Так учат Рим и Волумния.

Но здесь же мы слышим собственные слова Кориолана - не те, которым он научился у матери и Рима. Когда Волумния упоминает при нем о консульстве, он отвечает:

Нет, родная,  
Пусть лучше римлянам служить я буду  
По-моему, чем править их делами  
По-ихнему.

Вы слышите уже диссонанс, которому суждено разрастись в великую борьбу одного человека со всеми. И в этой борьбе лишь скажется настоящий Марций, тот Марций, который вдохновил поэта и которого Брандес в поисках за тем, что "толкало" Шекспира, благополучно не заметил.

La « gloire du soldat », rien au monde n'est supérieur à cela pour Marcius. On comprend dès lors aisément pourquoi il disait que si Aufidius était dans la même armée que lui, il provoquerait une insurrection pour pouvoir le compter parmi ses ennemis. Avec d'un côté, à l'extérieur, Rome et sa « *virtus* », et de l'autre, à la maison, sa mère parlant la langue des soldats (« *Suivez-moi, lâches, vous avez été engendrés dans la peur, bien que nés à Rome* »), qu'aurait pu devenir Marcius sinon une effroyable machine de guerre, un homme que tous les *Romains* regardaient avec envie et vénération ? Mais cela fait-il de lui un demi-dieu pour autant ? Est-ce vraiment des mères comme la sienne, des états comme celui de Rome qui engendrent des hommes semblables aux dieux ? Marcius est une force immense, grandiose qui suscite à la fois l'étonnement et l'horreur : n'y a-t-il donc rien d'humain en lui pour que tout son être, toute sa grandeur commencent et s'arrêtent à son impénétrabilité ? Rome et sa mère-louve sont-ils parvenus à changer son âme en fossile ? Plutarque nous dit que Marcius était étranger au commerce des Muses, et par conséquent, avait des défauts qui le rendaient inapte à la vie sociale. Pour Shakespeare, le problème est différent. Il se demande s'il y a un homme sous la cuirasse du soldat. Rome et Volumnie sont-ils parvenus à transformer Marcius en arme de guerre, obéissant aux nécessités historiques contingentes qu'ils lui imposent, ou bien cette force héroïque qu'ils ont développé en lui trouvera-t-elle à s'employer plus dignement ? En ce sens, la tragédie de Coriolan est passionnante. Dès le premier acte, les conditions dans lesquelles vit Marcius, le héros lui-même, brutal, sans cœur, effroyable dans sa puissance absurde, tout est là, sous vos yeux. Vous attendez de savoir comment il finira : se peut-il qu'il meurt sans avoir changé ? Se peut-il que sa force colossale reste cette puissance élémentaire brute sur laquelle ne peuvent régner que les besoins militaires de Rome et les rêves ambitieux de Volumnie ? Lorsque Marcius revient à Rome, il dit à sa femme en guise de salutations :

« [Tu] pleures de me voir triompher ? Ah ! ma chère,  
Elles ont ces yeux-là, les veuves de Corioles  
Et les mères qui ont perdu leurs fils.<sup>21</sup> »

Cet homme ne trouve rien d'autre pour saluer sa femme ; les mères privées de leurs enfants et les veuves de soldats disparus sont pour lui des trophées de guerre, comme les scalps que les sauvages des Indes prélevaient sur le crâne de leurs ennemis vaincus. C'est ainsi que Rome et Volumnie ont élevé Marcius.

Néanmoins, dans ce même passage, on entend la voix singulière de Coriolan, et non plus les mots qu'il apprit de Volumnie et de Rome. Lorsque Volumnie fait allusion au titre de consul<sup>22</sup>, voilà ce qu'il répond :

« Sachez-le, ma bonne mère,  
J'aime mieux les servir à ma guise  
Que les commander à la leur.<sup>23</sup> »

Ici se fait jour cette dissonance qui s'accroîtra au point de devenir le grand combat d'un homme seul contre tous. Et ce n'est que dans ce combat que se révélera le véritable Marcius, celui qui inspira Shakespeare et que Brandes, dans sa recherche des raisons qui « poussèrent » le poète à écrire, a tranquillement ignoré.

---

21 *Id.*, II, 1, *op.cit.*, p.120

22 Volumnie estime, en effet, que le titre de consul serait le plus grand honneur rendu à son fils : « J'ai assez vécu pour voir mettre le comble à mes plus chers désirs et à l'édifice de mes rêves. Il n'y manque plus qu'une seule chose, et je ne doute pas que Rome ne te la confère. » (*Id.*, p.121)

23 *Id.*

## XIX

В Риме, в сенате, Кориолану приготавливаются новые почести. Коминий при сенаторах и трибунах собирается произнести торжественную речь о подвигах Марция, кандидата в консулы. Но Марций не хочет выслушивать похвалы:

Скорее в час тревоги  
Без дела стану я сидеть  
И голову почесывать, чем слушать  
*Делам моим ничтожным похвалу,*

говорит он, как в лагере, и оставляет сенат. Два раза уже назвал он свои дела ничтожными, полагая, что этим он отдает всю дань скромности, какую эта добродетель может себе требовать, подобно тому, как ему кажется, что, расточая удары врагам пред стенами Кориол, он честно рассчитывается с "любовью", к отечеству. Но как мало для скромности скромных речей, так для патриотизма недостаточно военной храбрости. У Марция обе эти его "добродетели" подвергаются испытанию, и ни одна из них, как мы увидим, не выдерживает пробы.

Марций удаляется из сената; Коминий произносит торжественное слово о его заслугах, и сенат избирает его консулом. Когда Кориолан возвращается, Агриппа возвещает ему принятое решение. Но это не все еще. Нужно еще утверждение народа. Марций должен явиться на площадь и в одежде просителя добыть себе "голоса" плебеев. Это ему кажется унижением, и он желал бы миновать этот обряд.

"Не в силах я стать полунагим перед толпою, указывать ей раны и за них униженно просить избрания".

Однако, он преодолевает себя и является на площадь. Здесь происходит поразительная сцена, которая и самому Шекспиру делает честь. Кориолан разговаривает с народом - и не бранится. Иначе говоря, он с мучительными усилиями вырывает из себя подходящие к случаю слова. И какие это слова! При Менении, еще до выхода на площадь, он делает репетицию, и вот что у него выходит после проклятий и неслыханного душевного напряжения:

"Взгляни, достойный муж, на эти раны; я добыл их в бою в тот самый час, когда иные из твоих собратий бежали с ревом".

Менений, понятно, приходит в ужас от этой формы речи.

"Боги, восклицает он, не надо им говорить про это!"

Надо другое, надо чувствовать унижение только тогда и постольку, поскольку это согласно с видами внутренней и внешней политики Рима.

## XIX

À Rome, au sénat, on s'apprête à rendre de nouveaux honneurs à Coriolan. Cominius doit prononcer devant les sénateurs et les tribuns un discours solennel relatant les exploits de Marcius, candidat au consulat. Mais Marcius ne veut pas prêter attention aux louanges :

« J'aimerais mieux me faire gratter la tête au soleil,  
Tandis que sonnerait la fanfare d'alarme, que d'entendre, paresseusement assis,  
Faire un monstre de mon néant.<sup>1</sup> »

Marcius parle comme au camp romain. Puis il quitte le sénat. Par deux fois déjà, il a déclaré ses actions insignifiantes, pensant s'être ainsi acquitté du tribut qu'exige la modestie. De même, il pense sincèrement être quitte de l'« amour » dû à sa patrie en tombant à bras raccourcis sur ses ennemis devant le mur des Corioles. Pourtant, de même que la modestie ne se réduit pas à des paroles modestes, le patriotisme ne se réduit pas au courage militaire. Ces deux « vertus » sont mises à l'épreuve chez Marcius et ni l'une ni l'autre, comme nous le verrons, ne résistera à cette épreuve.

Tandis que Marcius s'éloigne du sénat, Cominius prononce des discours édifiants sur ses mérites et le sénat le nomme consul. Lorsque Coriolan revient, Agrippa lui annonce la décision prise par le sénat. Mais ce n'est pas terminé. Le peuple doit encore apporter sa confirmation à cette décision. Marcius doit se présenter au forum et, revêtu de la robe des solliciteurs, gagner les « voix » des plébéiens. Coriolan souhaite être dispensé de cet usage qui lui semble humiliant :

« Je ne pourrai jamais revêtir l'humble robe et, tête nue, supplier le peuple  
De m'accorder ses suffrages pour mes blessures<sup>2</sup> »

Il se maîtrise néanmoins et se présente au forum. S'ensuit alors une scène stupéfiante qui fait honneur au grand Shakespeare. Coriolan converse avec le peuple et ne prononce pas une seule injure. Autrement dit, il se fait violence pour trouver, au prix de douloureux efforts, le discours adapté à la situation. Et quel discours ! Avant de paraître sur la place publique, Coriolan répète devant Ménénus et voici ce qu'il parvient à dire, maudissant sa tâche et dans un état tension intellectuelle inouïe :

« Voyez, monsieur..., mes blessures.  
Je les ai eues au service de mon pays, alors que nombre de vos frères se sauvaient en hurlant<sup>3</sup> »

Ménénus, bien entendu, est effaré par la forme que Coriolan donne à son discours :

« O dieux !  
Ne dites rien de cela : vous devez les prier  
De songer à vous.<sup>4</sup> »

Il faut autre chose. Se sentir humilié n'est possible que quand et dans la mesure où cela correspond à la politique intérieure et extérieure menée par Rome.

1 *Id.*, II, 2, *op.cit.*, p.127

2 *Id.*, p.129

3 *Id.*, II, 3, *op.cit.*, p.133

4 *Id.*

Но Кориолан в своем просительском наряде - точно лев в клетке, и если бы он не чувствовал устремленными на себя взоры своей укротительницы, Волумнии, то, конечно, никакие опасности или почести не удержали бы его в неволе. Но матери нужен консульский сан, и Марций разговаривает с народом - почти своим обычным языком, лишь пропуская бранные и вставляя заготовленные просительные слова. "Объяви ты мне, - говорит он одному гражданину, - что может стоить консульство", - одной радушной просьбы, получается ответ. "Просьбы? хорошо. Так дай же мне свой голос. На мне есть раны; я покажу тебе их, если хочешь, когда-нибудь наедине". Вы чувствуете, чего стоит ему это унижение. Но особенно поразителен конец сцены, последние слова Кориолана, из которых видно, что там, где римляне рассчитывали взрастить свои добродетели, выросло нечто совсем иное:

О, как мне сладки эти голоса!  
Нет, лучше умереть голодной смертью,  
Чем нами ж заслуженную награду  
Выпрашивать! Зачем стою я здесь  
В одежде жалкой и у Дика с Гобом  
Я голосов прошу? Таков обычай.  
*Но если бы обычаю во всем  
Повиновались мы, никто не смел бы  
Пыль старины сметать, а правде век  
Сидеть бы за горами заблуждений.*  
Зачем себя позорю я? Не лучше ль  
Другому предоставить честь и место?  
Нет, я уж много вытерпел, осталось  
Стерпеть и остальную часть. Идут

(входят еще три гражданина)

Другие голоса: граждане Рима,  
Прошу я ваших голосов. Для них я бился,  
Для ваших голосов ночей не спал,  
Для ваших голосов ношу на теле  
Ран боевых две дюжины; я видел  
И слышал восемнадцать битв тяжелых;  
Для ваших голосов свершил я много  
И важных, и не очень важных дел.  
Давайте ж голоса; я в самом деле  
Хочу быть вашим консулом, граждане.

Слушая эти речи, в которых есть все обычные просительные слова и даже в должной комбинации, но в которых звучит презрение и к самому себе, и к плебеям, граждане слегка недоумевают, но все же отдают ему свои "голоса". Он избран, осталось лишь утвердить его; но утверждения ему не дают. Плебеи под влиянием трибунов одумываются и берут назад свои голоса. Тут-то разыгрывается страшная сцена. Марций и прежде всей душой возмущался уступчивостью сената и патрициев. Он хотел смести пыль старины, уничтожить унижительный обряд выпрашивания голосов. Если патриции так же, как и он, презирают плебеев, то уступать народу значит бояться, трусить. Марцию сказки Агриппы противны до глубины души, ибо что они в сущности такое, как не литературный способ выпрашивания у народа права не открывать амбары?! Одно из двух: либо амбары для всех - тогда отдайте их плебеям, как Марций отдавал свою десятую долю добычи.

Coriolan, dans son habit de solliciteur, est comme un lion en cage et s'il ne sentait pas peser sur lui les regards de son dompteur Volumnie, ni les honneurs, ni les dangers ne le retiendraient ainsi en captivité. Mais Volumnie a besoin de cette dignité de consul. Ainsi Marcius converse-t-il avec le peuple, pratiquement sans changer sa manière de parler, mais en évitant les injures et en introduisant des formules de circonstance. « Dites moi donc, demande-t-il à un citoyen, à quel prix vous mettez le consulat.<sup>5</sup> » Au prix d'une demande polie, répond le citoyen. « Polie ?... Daignez me l'accorder, monsieur : j'ai des blessures que je puis vous montrer en particulier. Votre bonne voix, monsieur ! Que répondez-vous ?<sup>6</sup> » On sent ici à quel point Coriolan souffre de devoir ainsi s'humilier. Mais la fin de la scène est plus saisissante encore. Il apparaît alors clairement que sur le terreau où les Romains espéraient voir fleurir leurs vertus, autre chose a poussé :

« Voix exquis !...

Mieux vaut mourir, mieux vaut se laisser affamer

Que d'avoir à implorer un salaire déjà mérité.

Pourquoi viens-je ici, sous cette robe de loup,

Solliciter de Paul, de Jacques, du premier venu,

Un inutile assentiment ? Parce que l'usage m'y oblige !

*Ah ! Si nous faisons en tout ce que veut l'usage,*

*La poussière immuable joncherait les âges séculaires,*

*Et l'erreur montueuse s'accumulerait si haut*

*Que jamais la vérité ne se dégagerait !... Plutôt que de jouer cette parade,*

Laissons les honneurs de l'office suprême aller

À qui veut les obtenir ainsi... J'ai à demi traversé l'épreuve :

Puisque j'en ai subi une moitié, soutenons-en l'autre. »

[Passent trois autres citoyens]

Voici venir de nouvelles voix !...

Vos voix !... Pour vos voix j'ai combattu ;

Pour vos voix j'ai veillé ; pour vos voix j'ai reçu

Plus de vingt-quatre blessures ; j'ai vu

Et entendu le choc de dix-huit batailles ; pour vos voix

J'ai fait maintes choses plus ou moins recommandables. Vos voix !...

Vraiment, je voudrais être consul.<sup>7</sup> »

Dans ce discours - où toutes les formules usuelles des solliciteurs sont non seulement employées mais même convenablement combinées - résonne le mépris que Coriolan éprouve pour lui-même et pour la plèbe. Après l'avoir écouté, les citoyens demeurent quelque peu perplexes, mais lui accordent malgré tout leur « voix ». Coriolan est déjà élu, il doit seulement être confirmé. Pourtant le peuple ne lui donnera pas cette confirmation. Sous l'influence des tribuns, les plébéiens changent d'avis et reprennent leur voix à Coriolan. Une scène épouvantable se joue alors. Avant même l'élection consulaire, Marcius se révoltait de toute son âme contre l'esprit de conciliation dont faisaient preuve le sénat et les patriciens. Il voulait balayer la poussière des âges séculaires, anéantir cet usage humiliant obligeant le candidat à solliciter des voix dans le peuple. Si les patriciens méprisent la plèbe autant que lui, reculer devant le peuple c'est se montrer lâche et craintif. Les fables d'Agrippa répugnent profondément Coriolan, car que sont-elles au fond sinon un moyen littéraire d'obtenir du peuple le droit de pas ouvrir les greniers à blé ?! De deux choses l'une : soit les greniers sont à l'usage de tous, dans ce cas, rendons-les aux plébéiens, comme Marcius a rendu le dixième du butin qui lui avait été offert.

5 *Id.*, p.134

6 *Id.*

7 *Id.*, pp.135-136



Либо амбары принадлежат богатым, но в таком случае, зачем эти унижительные формы защиты "права". И все, что скопилось у него на душе, Кориолан высказывает пред патрициями и народом; обижается народ, но патрициат с сенатом напрасно не обиделся, хотя Кориолан и называет их собранием доблестных мужей, какого и у греков не бывало.

"Ваш собственный *позор* лишает власть единства и свободы: *вы на добро бессильны* - нету хода ему от зла, опутавшего вас",

- говорит он гордым аристократам. И Марций глубоко прав: его слова - протест правдивого человека против того возмутительного характера, который носила на себе двухсотлетняя борьба патрициев с плебеями. Плебеи добивались своих прав не постольку, поскольку выяснялась справедливость их притязаний, а поскольку патриции теряли возможность удерживать эти права за собой. Плебеи силой вырывали у своих противников трибунов право торговли (*jus commercii*), право родниться с патрициями (*jus connubii*), право занимать общественные должности (*jus honorum*) и т. д. И до тех пор пока плебеи не заносили руку, патриции не уступали. Кориолан прав, когда, возмущенный таким способом улаживания дел, восклицает:

Все дела плебеев  
Нам говорят яснее слов: "Нас больше!  
Мы захотели хлеба - и от страха  
Они нам дали хлеба".

Несомненно, патриции уступали исключительно под давлением необходимости, а не из сознания справедливости требований плебеев. Кориолан продолжает:

Для чего  
Народу эти лысые трибуны?  
Чтоб, опершись на них, пытался он  
Тягаться с высшей властью?

И это - правда. Лысых трибунов патриции признали лишь тогда, когда плебеи удалились на священную гору:

Их избрали  
При бунте, в смутный час, когда была  
Законом сила; нынче час другой:  
Пусть *право* будет *правом*: сбросьте в прах  
Вы эту власть.

Пусть право будет правом: вот о чем тут идет речь. Кориолан иначе не мог говорить. Своей речью он бросил вызов всему патрициату, который оберегал свои права и отказывался от них не во имя справедливости, а по соображению с возможностью.

Soit les greniers appartiennent aux riches, et alors, à quoi bon recourir à ces moyens humiliants pour défendre le « droit » ? Coriolan exprime devant les patriciens et le peuple tout ce qui s'est accumulé dans son cœur. Le peuple s'en indigne, mais les patriciens et le sénat ont tort de ne pas s'indigner, même si Coriolan parle d'eux comme d'une réunion de fronts graves comme n'en vit jamais la Grèce<sup>8</sup> :

« Votre *avilissement*  
Mutile la juste raison, et prive le gouvernement  
De l'unité qui lui est nécessaire :  
Il le rend impuissant à faire le bien,  
En le soumettant au contrôle du mal.<sup>9</sup> »

Tel est le langage que Marcius tient aux fiers aristocrates. Et il a profondément raison. C'est le cri d'un homme droit, qui proteste contre le caractère révoltant de la lutte opposant patriciens et plébéiens depuis deux cents ans. Les plébéiens ont obtenu des droits non pas parce que leurs prétentions apparaissaient comme légitimes, mais parce que les patriciens avaient perdu la possibilité de conserver ces droits pour eux seuls. Les plébéiens arrachèrent de force à leurs adversaires tribuns le droit de commercer (*jus commercii*), le droit de se marier avec des patriciens (*jus connubii*), le droit d'occuper une fonction publique (*jus honorum*) etc. Et tant que les plébéiens ne levaient pas la main sur eux, les patriciens ne cédaient pas. Coriolan a raison lorsqu'indigné par le règlement de cette affaire, il s'écrie au sujet de la plèbe :

« Ses actes expriment assez  
Ce que doivent être ses paroles : « Nous avons demandé cela ;  
Nous sommes la masse la plus nombreuse, et c'est par pure frayeur  
Qu'ils ont accédé à notre requête. »<sup>10</sup> »

Il est évident que les patriciens cédaient uniquement sous la pression de la nécessité, et non parce qu'ils reconnaîtraient la légitimité des revendications de la plèbe. Coriolan poursuit :

« Qu'a besoin le peuple de ces chauves tribuns ?  
Il s'appuie sur eux pour refuser obéissance  
À la plus haute magistrature.<sup>11</sup> »

C'est vrai. Les patriciens ne reconnurent ces chauves tribuns que lorsque la plèbe se retira sur le Mont Sacré<sup>12</sup> :

« C'est dans une rébellion,  
Où la nécessité, et non l'équité fit loi,  
Qu'ils ont été élus. À une heure plus propice,  
Déclarons nécessaire ce qui est équitable,  
Et renversons leur pouvoir dans la poussière.<sup>13</sup> »

Que le droit soit le droit. Voilà ce que dit Coriolan. Il ne peut s'exprimer autrement. Son discours défie le patriciat qui protégeait ou abdiquait ses droits non pas au nom de la justice, mais selon les possibilités.

---

8 *Id.*, III, 1, *op.cit.*, p.147

9 *Id.*, p.150

10 *Id.*, p.149

11 *Id.*, p.150

12 Lors de la sédition des soldats plébéiens qui eut lieu en 494 av. J.-C. et aboutit à la création des tribuns du peuple.

13 *Id.*

Марцию и в голову не может прийти, что плебеи вырывали у патрициев то справедливое равенство положения, которого за ними не хотели признать добровольно. Ибо, если бы он так думал, то принял бы сторону плебеев. Но он не знает, зачем плебеям права, и совершенно искренне убежден, что, если они смеют требовать хлеба, то единственно потому, что хотят бунтовать. Откуда знать Кориолану, что может быть вопрос о хлебе, - Кориолану, о котором судьба в этом смысле печется с самого детства? Очевидно, что плебеи бунтуют, ибо они ведь и существуют, по его мнению, единственно затем, чтобы воевать под начальством патриция. И его гнев, его негодование так же естественны, как позорна хваленая уступчивость римского патрициата, уступчивость, несомненно основанная на страхе, который назывался "политическою дальновидностью". Риму все это нужно было, повторяем, и типический римлянин был дома таким же хорошим юристом, как и на войне - солдатом. Мы это увидим сейчас из увещания, с которым обратится к сыну Волумния. Но Марций уже перестал быть орудием своего отечества. Как сильная натура, он разбил все искусственные преграды, и потому-то в нем проявились истинные запросы человеческого духа, а не те свойства, которые мы приобретаем, чтоб угодить внешним обстоятельствам. Брандес говорит, что Шекспир не мог иметь понятия о той роли, которую суждено было сыграть плебеям, и потому в "Кориолане" является поборником аристократии. Но мы видим обратное: Шекспир с необыкновенной чуткостью подметил основную черту борьбы римских партий, и трагедия Кориолана имеет своим источником не его вражду к плебеям, а его непригодность к политике патрициата. Это становится еще яснее из его беседы с матерью. После схватки в сенате, в которой патрициям удалось отбить у плебеев Кориолана, он возвращается домой. За ним следуют патриции. Все признают его правым в его негодовании и заявляют ему, что "он говорил благородно", но все же требуют, чтоб он поправил дело. На сцену является Волумния - укрощать сына. Вот отрывок из начала их беседы.

*Кориолан (Волумнии).*

Речь про тебя идет. Зачем ты хочешь,  
Чтоб уступил я им? Неужто я  
Тебе в угодность должен изменить  
Своей природе? Лучше я останусь  
Тем, чем я создан. Так ли?

*Волумния.*

Сын мой, сын мой!  
Ты прежде облекись во власть, а там уж  
Изнашивай ее!

*Кориолан*

Пускай она  
Износится!

*Волумния.*

И без тревог всех этих  
Ты б мог всегда остаться тем, чем создан.  
Зачем, не выждавши своей минуты,  
Ты высказался весь перед врагом?

Il ne viendrait jamais à l'esprit de Marcius que les plébéiens aient pu arracher aux patriciens cette juste égalité de statut qu'aucun patricien ne leur aurait reconnu de bon gré. En effet, s'il pensait ainsi, il se mettrait du côté des plébéiens. Mais il ignore pourquoi les plébéiens réclament des droits et il est sincèrement convaincu que s'ils osent réclamer du pain, c'est uniquement parce qu'il veulent se mutiner. Comment Coriolan pourrait-il même savoir que le pain est un problème, lui dont le destin est tracé depuis l'enfance ? Il ne peut s'agir que d'une mutinerie de la part des plébéiens, puisqu'ils n'existent, d'après lui, que pour combattre sous les ordres des patriciens. Sa fureur et son indignation sont aussi naturelles qu'est abject l'esprit de conciliation tant vanté du patriciat romain. Esprit de conciliation indubitablement fondé sur cette peur qu'on nomme la « prudence politique ». Encore une fois, Rome avait besoin de tout cela et le Romain typique se montrait aussi bon législateur chez lui qu'il était bon soldat à la guerre. Nous allons le voir tout de suite dans les exhortations que Volumnie adresse à son fils. Mais Marcius a déjà cessé d'être une arme entre les mains de sa patrie. Cette forte nature a brisé tous les obstacles artificiels, de sorte que se manifestent en lui les véritables exigences de l'esprit, et non plus les qualités que nous acquérons pour nous adapter aux circonstances extérieures. Brandes nous dit que Shakespeare ne pouvait se douter du rôle que devaient jouer par la suite les plébéiens. Ce serait la raison pour laquelle *Coriolan* se fait le champion de l'aristocratie. C'est le contraire que nous voyons : Shakespeare a su dégager avec une rare délicatesse le trait principal de la lutte opposant les partis romains. Et la tragédie de Coriolan a pour origine non pas l'hostilité du poète à l'égard de la plèbe, mais l'inadaptation du patriciat à la vie politique. Cela apparaîtra plus clairement dans la conversation entre Coriolan et sa mère. Suite à l'empoignade qui éclate au sénat, après que les patriciens parviennent à repousser les plébéiens massés autour Coriolan, celui-ci rentre chez lui. Les patriciens avancent à sa suite. Tous reconnaissent la légitimité de son indignation et déclarent qu'il a « parlé noblement<sup>14</sup> ». Tous exigent néanmoins qu'il fasse amende honorable. Volumnie apparaît alors sur scène, tentant d'apaiser son fils. Voici un extrait du début de leur conversation :

CORIAN (à Volumnie)

Je parle de vous.

Pourquoi me souhaitez-vous plus de douceur ? Me voudriez-vous

Traître à ma nature ? Dites-moi plutôt de paraître

L'homme que je suis.

VOLUMNIE

Oh ! Seigneur, seigneur, seigneur,

*J'aurais voulu vous voir fixer solidement votre pouvoir,*

Au lieu de l'user ainsi.

CORIAN

Laissez faire.

VOLUMNIE

Vous auriez été suffisamment l'homme que vous êtes,

En vous efforçant de moins l'être. Vos dispositions

Eussent rencontré moins d'obstacles, si,

Pour les révéler, vous aviez attendu

Qu'ils fussent impuissants à vous résister.

---

14 Voir *Id.*, p.154

*Кориолан.*

Пускай их перевешают!

*Волумния.*

И даже  
Сожгут потом.

Волумния, истинный глашатай Рима и его добродетелей, готова сжечь и перевешать всех плебеев. Никто не может укорить Марция. Менений Агриппа пытается заговорить в своем посредническом тоне, что Марций был груб с народом, но скоро оставляет свое намерение, ибо для Кориолана найден иной способ увещания. Нужно притворяться и лгать, объясняет "дивная жена" Волумния, ибо "иначе нет спасенья: смуты вспыхнут в родной земле и пропадет наш город". Менений Агриппа, услышав, что можно так убеждать, оставляет прежний способ и с жаром заявляет:

Когда б не польза общая, когда б  
Не тягостный недуг времен тяжелых,  
Не стал бы я к уступкам *подлой черни*  
Его склонять.

А затем Волумния поясняет Кориолану:

Слыхала я, что мужество и хитрость -  
Подруги неразлучные - вдвоем  
Взросли на поле брани? *Если так*  
То для чего ты рознишь их при мире?

Кориолан в ужасе восклицает: "Молчи, молчи!" Но Агриппа *понимает все*: "Разумен твой вопрос", - говорит он Волумнии, и она продолжает:

Коль на войне скрывать не стыдно нам  
Намеренья свои от супостата,  
Коль на войне обманывать врага  
Полезно и спасительно, зачем же  
И без войны, в опасный час и трудный,  
Перед врагом хитрить не можешь ты?

Волумния "умеет" примирить гордость с унижением и не чувствует всего ужаса того противоречия, которое разрывает сердце Марция; она даже и не подозревает, что Кориолан своей ложью прикрыл бы ложь всего патрициата, что она учит его выманивать у бедняков, которых он презирает, право спокойно пользоваться привилегиями аристократии. Она говорит с решительностью глубоко убежденного человека.

## CORIAN

À la potence les drôles !

## VOLUMNIE

Oui, et au bûcher !<sup>15</sup> »

Volumnie, véritable héraut de Rome et de ses vertus, est prête à pendre et envoyer au bûcher tous les plébéiens. Nul ne peut faire de reproche à Marcius. Ménénus tente, sur le ton de la médiation, de mentionner que Marcius s'est montré brutal à l'égard du peuple, mais il renonce bientôt à ce dessein, car on a trouvé un autre moyen de persuader Coriolan. Il faut jouer de faux semblants et mentir, lui explique Volumnie en « noble femme<sup>16</sup> », car « il n'y a pas d'autre remède. Sans cela notre belle cité s'écroule en deux moitiés et périt. » Lorsque Ménénus Agrippa comprend qu'on peut ainsi convaincre Coriolan, il délaisse son premier moyen de persuasion et déclare avec feu :

« Plutôt que de le voir ainsi fléchir devant la plèbe,  
Si une crise violente n'exigeait ce topique  
Pour le salut de l'État, j'endosserais mon armure  
Qu'à peine je puis porter.<sup>17</sup> »

Volumnie éclaircit encore sa pensée et dit à Coriolan :

« Je vous ai ouï dire  
Que l'honneur et l'artifice, comme deux amis inséparables,  
Se soutiennent à la guerre. *S'il en est ainsi*, dites-moi  
Quel inconvénient s'oppose  
À ce qu'ils se combinent dans la paix.<sup>18</sup> »

Coriolan pousse un cri d'horreur : « Bah!Bah ! » Mais Agrippa *a tout compris* : « Excellente question », dit-il à Volumnie qui poursuit :

« Si, dans vos guerres, l'honneur admet que vous paraissiez  
Ce que vous n'êtes pas, procédé que vous adoptez  
Pour mieux arriver à vos fins, pourquoi donc cet artifice  
Ne serait-il pas compatible avec l'honneur, dans la paix  
Aussi bien que dans la guerre, puisque, dans l'une comme dans l'autre  
Il est également nécessaire ?<sup>19</sup> »

Volumnie « sait » mettre d'accord la fierté et l'abaissement, et ne perçoit absolument pas l'atroce dégoût qui étreint le cœur de Marcius face à l'hypocrisie. Elle ne soupçonne même pas qu'en mentant, Coriolan couvrirait le mensonge de tout le patriciat, qu'elle est en train de lui apprendre à soutirer à ces pauvres qu'il méprise, le droit de jouir paisiblement de ses prérogatives d'aristocrate. Elle parle avec l'assurance d'une personne profondément convaincue de ce qu'elle avance.

---

15 *Id.*, III, 2, *op.cit.*, pp.160-161

16 Réplique de Ménénus, *Id.*, p.161

17 *Id.*

18 *Id.*, p.162. Citation légèrement modifiée : à la place de « S'il en est ainsi » (*esli tak*), Hugo traduit

« J'accorde cela, mais dites-moi ».

19 *Id.*, p.162

У нее есть правила, в которые она верит и против которых ей и не приходит в голову возмущаться, несмотря на то, что они рекомендуют столь явную и коварную подлость. Эти правила ей продиктовал Рим - тот папа, в заведовании которого находится ее совесть - и она повторяет их, как символ веры, уча сына обманывать народ.

Мой сын,  
Иди, прошу тебя. Перед народом  
Смиренно, с непокрытой головою,  
С *ужимками униженными* стань.  
Коль нужно, то - *склони свои колени*:  
Движения красноречивей слова,  
Глаза невежд смышленей, чем их уши.  
Смири свой гордый дух, твори поклоны -  
И сердце пусть смягчится у тебя,  
Как спелый плод. Иди, скажи плебеям,  
Что ты *их* воин, что в боях ты взрос  
И кротостью не мог обогатиться;  
Что этим недостатком ты теперь  
Народу неугоден показался,  
Но что, *любя народ*, намерен ты  
Переменить себя и стать таким,  
Как граждане желают справедливо.

Все присоединяются к просьбе Волумнии, каждый на свой манер. Агриппа вставляет средние слова, из которых особенно характерна эта маленькая реплика аристократа: "Одна бы речь покорная!" (*only fair speech!*), на которую Коминий, только что вставший с площади и возвестивший, что "все восстало", отвечает:

Конечно  
Она поможет, если он согласен  
Сказать ее.

Мужчины патриции чувствуют, что их дело - нечистое, и у них не хватает пафоса для убедительных речей: от них не скрыта трещина их "нравственной" системы. Но Волумния читает по катехизису. Вооруженная двойным авторитетом матери и матроны, она твердо заявляет:

Он должен - стало быть  
Ее он скажет.

Кориолан протестует, но видит, что ему не справиться со всеми и соглашается идти на площадь и произнести эту "*fair speech*". Мать оставляет свое строгое "должен" и ласково обещает сыну за этот подвиг хвалить его больше, чем всегда, но Кориолан не чувствует ее ласки, которой он всегда так дорожил. Все окружающие робко слушают его, чуя, что он, прежде чем пойти, должен высказать все, чем полно сердце, и что он скажет теперь патрициям то, чего еще не говорил плебеям никогда. И он сказал - со всей мощью своего стихийного красноречия - и гордые патриции молчаливо выслушали его:

Так решено!  
Прочь гордость честная: *пусть поселится*  
*В меня душа развратницы!* Пусть голос,

Elle croit en certaines règles et il ne lui viendrait jamais à l'esprit de se révolter contre elles, bien qu'elles incitent à une bassesse aussi évidente que perfide. Ces règles lui ont été dictées par Rome – ce pape qui administre sa conscience – et elle les répète comme des symboles de sa foi, enseignant ainsi à son fils à tromper le peuple.

« Je t'en prie, mon fils, va te présenter à eux, ton bonnet à la main ;  
Et, faisant des *mines contrites*,  
Effleurant du genou les pierres (car en pareil cas  
Le geste, c'est l'éloquence, et les yeux des ignorants  
Sont plus facilement instruits que leurs oreilles), secouant la tête,  
Et frappant ainsi maintes fois ta poitrine superbe,  
Sois humble comme la mûre  
Qui cède au moindre attouchement. Ou bien dis-leur  
Que tu es *leur* soldat, et qu'étant élevé dans les batailles,  
Tu n'as pas ces douces façons que, tu l'avoues,  
Ils pourraient en toute convenance exiger de toi  
Quand tu leur demandes leur faveurs, mais qu'*aimant le peuple*, tu veux  
Désormais leur appartenir et leur consacrer entièrement  
Ton pouvoir et ta personne.<sup>20</sup> »

Tous appuient la demande de Volumnie, chacun à sa manière. Agrippa place quelques mots médiocres au cours de la conversation, dont cette petite réplique d'aristocrate tout à fait caractéristique : « Rien qu'une bonne parole !<sup>21</sup> » (NdA : *Only fair speech* !) à laquelle Cominius, qui revient tout juste de la place publique en annonçant que « la fureur est universelle<sup>22</sup> », répond :

« Je crois qu'elle suffira, s'il  
Peut y plier son humeur.<sup>23</sup> »

Les hommes du patriciat sentent que leur affaire n'est pas très propre, et ils manquent d'emphase pour faire des discours persuasifs : ils n'ignorent pas la faille de leur système « moral ». Mais Volumnie récite son catéchisme. Forte de sa double autorité de mère et de matrone, elle déclare avec fermeté :

« Il le doit et il le voudra.<sup>24</sup> »

Coriolan proteste, mais il voit qu'il n'aura pas raison de son entourage et accepte d'aller sur la place publique prononcer son « *fair speech* ». Volumnie abandonne son « tu dois » et promet à son fils, d'une voix caressante, qu'il ne recevra que davantage d'éloges pour cet exploit. Mais Coriolan n'est pas sensible à ces caresses qu'il prisait tant naguère. Tous ceux qui l'entourent l'écoutent craintivement, pressentant qu'il devra, avant de partir, exprimer tout ce qui emplit son cœur, et qu'il va dire aux patriciens ce qu'il n'a jamais osé dire aux plébéiens. Et c'est ce qu'il fait, avec toute la puissance de son éloquence sauvage, tandis que les patriciens l'écoutent sans mot dire :

« Soit ! Il le faut.  
Arrière, ma nature ! À moi,  
*Ardeur de la prostituée* ! Que ma voix martiale,

---

20 *Id.* p.163. Citation modifiée : à la place des « mines contrites » (*s uzhimkami unizhennymi*), Hugo traduit « et, le leur tendant ainsi » (il s'agit toujours du bonnet que Marcius devra tenir à la main) ; à la place d'« aimant le peuple » (*ljubja narod*), Hugo traduit « en vérité ».

21 *Id.*, p.164

22 *Id.*

23 *Id.*

24 *Id.*



Когда-то покрывавший звуки труб,  
Поспорит с речью евнуха пискливой  
Иль с колыбельной песенкой девчонки!  
Зову себе холопскую улыбку  
Я на уста, и пусть из глаз моих  
Польются слезы школьников! *Добуду*  
Себе язык у нищего: как нищий  
Я стану гнуть колена, те колена,  
Которые лишьгнулись в стремях.  
Все сделаю. Нет, не могу, не в силах  
Я пред собою лгать. Подобным делом  
*Себя приучишь к подлости навек.*

Одна Волумния решается отвечать на эти страшные обвинения. Все знают, что он не о себе, а о патрициях говорит, и что если бы шла речь о нем, то он скорее дал бы стереть в прах и разбросать по ветру форму Марция, чем позволил бы себе выманивать ложью прощение у бедняков, которых он презирает. Но Волумния верит в принципы патрицианского Рима, как набожная католичка в проповеди своего духовника, и в невинности своей веры может гордо ответить сыну и назвать его непокорность упрямством. Сила авторитета матери - побеждает, и Кориолан с патрициями идет на площадь. Менений напоминает ему, что речь должна быть "кроткая".

Да, кротко. Да, я им отвечу кротко.  
произносит Кориолан - и все удаляются.

Теперь вернемся к Брандесу, "не имеющему никакого интереса коверкать Шекспира", и потому всего "Кориолана" объясняющему аристократическими тенденциями поэта и его враждой к народу, который "воняет". "Слишком часто чувствуешь, что устами Кориолана, которого никто не опровергает и которому никто не возражает, говорит сам Шекспир"[74]. Так сам поэт произнес такой урок патрициям? Где же аристократическая тенденция? Если бы Шекспир хотел своим "Кориоланом" ославить толпу за ее нечистоплотность и превознести quand même аристократию, то образ Марция носил бы на себе следы побуждений автора, и трагедия имела бы приблизительно ту же поэтическую ценность, как и настроения, которые вызвали ее к жизни. Тогда на призыв матери и аристократов Кориолан метнул бы еще десятком-другим лестных эпитетов по адресу толпы - и этим исчерпалась бы вся последняя сцена.

Агриппа с Коминием и патрициями привели бы его затем на площадь, где он бы произнес требуемую кроткую речь - и, следовательно, до конца остался бы тараном, по воле патрициев то стоящим неподвижно, то разрушающим стены. Но смысл трагедии не в борьбе одного большого кулака против многих малых, и пока Марций остается кулаком, пока мы не чувствуем в нем внутренней потребности к протесту, той потребности, которая вытекает не из общности сословных или иных интересов, но которая, как лучший запрос души, пренебрегает всем, что в обыденной жизни считается важным и значительным - мы не знаем, к чему писать трагедии; ибо, когда речь идет о столкновении двух механических сил - нам все равно, какая победит. Да, наконец, в таком случае достаточно было бы рассказать о подвигах Марция пред Кориолами. Но не храбрость, не геройство на поле битвы и не умение колотить руками кого бы то ни было и что бы то ни было привлекли к Марцию внимание Шекспира.

Qui faisait choeur avec mes tambours, devienne grême  
 Comme un fausset d'eunuque ou comme la voix virginale  
 Qui endort l'enfant au berceau ! Que le sourire du fourbe  
 Se fixe sur ma joue et que les larmes de l'écolier couvrent  
 Mon regard de cristal ! Qu'une langue de mendiant  
 Se meuvent entre mes lèvres ; et que mes genoux armés,  
 Qui ne se pliaient qu'à l'étrier, fléchissent  
 Comme pour une aumône reçue !... Non, je n'en ferai rien :  
 Je ne veux pas cesser d'honorer ma conscience,  
*Ni enseigner à mon âme, par l'attitude de mon corps,  
 Une ineffaçable bassesse.*<sup>25</sup> »

Seule Volumnie décide de répondre aux effroyables accusations de Coriolan. Tous savent que ce n'est pas de lui-même qu'il parle, mais des patriciens. S'il était question de lui, il aimerait mieux voir la forme de Marcius réduite en cendres et dispersée au vent que de s'autoriser à mentir pour soutirer leur pardon à ces pauvres qu'il méprise. Cependant, Volumnie croit aux principes de la Rome patricienne comme une catholique dévote aux sermons de son confesseur. Dans l'innocence de sa foi, elle est capable de répondre à son fils, en qualifiant son insoumission d'obstination. La force de l'autorité maternelle a raison de Coriolan, qui se rend sur la place publique avec les patriciens. Ménénus lui rappelle que son discours doit être prononcé « avec douceur ».

« Avec douceur, soit ! Avec douceur. », répète-t-il. Et tous se mettent en route.

Mais revenons-en à Brandes qui, n'ayant « aucun intérêt à défigurer Shakespeare », explique *Coriolan* par les tendances antidémocratiques du poète et son hostilité à l'égard du peuple qui « pue ». « Il n'est que trop clair que Shakespeare s'exprime par la voix de Coriolan, qui n'est jamais réfuté ou contredit<sup>26</sup> » C'est donc le poète lui-même qui fit si bien la leçon aux patriciens ? Où sont passées ses tendances antidémocratiques ? Si Shakespeare avait voulu dénigrer les masses à cause de leur saleté et exalter *quand même*<sup>27</sup> l'aristocratie, la figure de Marcius porterait les traces des intentions de l'auteur et sa tragédie n'aurait guère plus de valeur sur le plan poétique que le mouvement d'humeur qui lui donna naissance. À l'exhortation de sa mère et des aristocrates, Coriolan aurait répondu par des dizaines d'autres épithètes flatteuses à l'adresse de la plèbe. Et toute la scène s'achèverait là-dessus.

Agrippa, Cominius et les patriciens conduiraient Marcius sur la place publique où il prononcerait « avec douceur » le discours qu'on attend de lui. Et il resterait jusqu'au bout un bélier aux ordres des patriciens, tantôt immobile, tantôt abattant les murs ennemis. Mais le sens de la pièce n'est pas de faire s'affronter un grand poing lancé contre une multitude de petits. Tant que Marcius reste un poing, tant que nous ne percevons pas en lui la nécessité intérieure de protester, cette nécessité qui ne découle pas d'une communauté d'intérêts de caste ou autre, mais qui, en tant qu'exigence suprême de l'âme, méprise tout ce qu'on tient pour important et précieux dans la vie courante, tant que cela n'a pas lieu, nous ne comprenons pas à quelle fin a été écrite la tragédie. En effet, sitôt qu'il est question de la confrontation entre deux forces mécaniques, nous n'avons que faire de savoir qui sera le vainqueur. À vrai dire, il aurait suffi dans ce cas de raconter les exploits de Marcius avant qu'il ne devienne Coriolan. Mais ce n'est ni sa bravoure, ni son héroïsme sur le champ de bataille, ni la maîtrise avec laquelle il joue des poings contre n'importe qui et n'importe quoi, qui ont attiré l'attention de Shakespeare sur Coriolan.

25 *Id.*, pp. 162-163

26 Adaptation de Brandes, *op.cit.*, T.2, p.239

27 En français dans le texte

Испытанность в боях и храбрость Лепида вызывает у Антония в "Юлии Цезаре" такое замечание:

Но ведь таков и конь мой - и за это  
Я корм даю ему и приучаю  
Его к боям, к внезапным поворотам  
И к быстрому, стремительному бегу.  
Телесными движениями его  
Мой ум руководит.

Таков был бы и Кориолан, если бы все в нем сводилось бы к бесстрашию в боях и к уменью безусловно повиноваться тому своему всаднику, Риму, который дает за это почести и венки. Но иная сила выработалась в Кориолане, которой не искали его воспитатели и которая восстала против них во всем могуществе своей одухотворенной красоты.

Dans *Jules César*, la résistance à toute épreuve et la bravoure de Lépidus avait inspiré à Antoine cette remarque :

« Mon cheval l'est aussi, Octave ; et c'est pour cela  
Que je lui assigne sa ration de fourrage.  
C'est une bête que j'instruis à combattre,  
À caracoler, à s'arrêter court, à courir en avant ;  
Le mouvement de son corps est gouverné par mon esprit.<sup>28</sup> »

Coriolan aurait été comme Lépidus s'il n'avait été qu'intrépidité au combat et soumission absolue à son cavalier, Rome, recevant d'elle en échange honneurs et couronnes. Mais une autre force germait en Coriolan, une force que ses éducateurs n'avait pas désirée et qui se souleva contre eux de toute sa sublime beauté.

---

28 *Jules César*, IV, 1, *op.cit.*, T.10, p.406

## XX

В третьей и последней сцене третьего акта напряжение действия, которое, казалось, уже достигло крайних пределов в беседе Кориолана с матерью и патрициями, еще возрастает. Трибуны подготовили целую кучу обвинений против Марция, из которых и одного достаточно, чтоб совершенно лишить его самообладания. Кориолан, глубоко убежденный в подлости трибунов и ничтожности черни, принужден отдать себя на суд многоголового чудовища - толпы, и патриции, разделяющие его взгляд, ничего позорного в этом не видят. Несомненно, что если бы лад между двумя партиями определялся не случайным равновесием сил и не подмазывался ложью сказок Агриппы, то трагедии Кориолана не было бы. Произошло бы одно из двух: либо патриции поняли бы, что плебеи правы и сознательно расширили их права, либо бились бы из-за песчинки, когда задета честь, и сложили бы оружие не раньше, чем истратили бы все свои силы. Т. е. они либо перестали бы презирать плебеев, либо подчинили бы себе "бунтовщиков", как того требует Марций, либо все погибли бы - но не существовали бы в рабском страхе перед теми, которых презирают от всей души. Если плебеи - это те, которых нужно "сжечь", "перевешать" - то высший позор подчиняться им. На форуме, в сцене суда над Кориоланом эта лживость принципа единения патрициев с плебеями сразу сказывается. Трибуны объявляют Марция за умысел "уничтожить все мудрые постановления Рима" (он предлагал отнять у народа трибунов и т. д.) - изменником отечеству. Очевидно, что если плебеи - римляне, то трибуны - правы. Но для патрициев и Кориолана плебеи - сволочь; каким же образом лучший полководец из-за того, что он посягнул на права ничтожной кучки вонючих оборванцев, может быть назван изменником? Кориолан, услышав это самое обидное из всех бранных слов, какие знали римляне, почувствовав, что его, столько сделавшего для Рима, здесь же в Риме лысый трибун, которого борода годится лишь для набивки седел, смеет так оскорблять - не может и не считает нужным далее сдерживаться. Зачем так жить в рабском страхе и угождать пред стаяй подлых сук?! Друзья еще на несколько мгновений сдерживают его напоминанием о данном им матери обещании. Но невозможность примирения - очевидна. Менений останется в Риме, будет браниться с трибунами и укрощать ласковыми словами толпу; Коминий тоже останется и будет сдержанно молчать. Но Марций - хотя бы ему грозила Тарпейская скала, хотя бы он знал, что с него, живого, станут сдирать кожу, что его пошлют в изгнание, посадят в тюрьму и будут давать на пропитание по одному зерну в сутки - он не склонится пред подлой силой, если бы от него требовали всего только сказать мерзавцам плебеям: "День добрый!"

Вот где величие Марция! Не в том, что он, как и все римляне, не боится вольсков, не в том, что он убил больше врагов, чем другие и в силах победить самого Авфиция,

## XX

Dans la troisième et dernière scène de l'Acte III, la tension dramatique – qui semblait déjà avoir atteint ses dernières limites dans la conversation entre Coriolan, sa mère et les patriciens – s'accroît encore. Les tribuns ont rédigé contre Marcius toute une pile d'accusations, dont une seule suffirait à lui faire perdre toute retenue. Coriolan, profondément convaincu de la lâcheté des tribuns et de l'inconsistance de la populace, est forcé de se soumettre au jugement de cette bête à mille têtes<sup>1</sup>. Et les patriciens, qui partagent pourtant son avis, ne voient rien de déshonorant à cela. Il est évident que si l'accord entre les deux partis ne s'obtenait pas grâce à un équilibre fortuit des forces en présence, et ne se parait pas des contes mensongers d'Agrippa, la tragédie de Coriolan n'aurait pas lieu d'être. De deux choses l'une : ou bien les patriciens auraient compris que les plébéiens ont raison et auraient étendu leurs droits à tous, ou bien les patriciens se seraient battus pour un grain de blé lorsque leur honneur aurait été touché, et ils n'auraient pas baissé les armes avant d'avoir épuisé leurs dernières forces. Autrement dit, les patriciens auraient soit cessé de mépriser les plébéiens, soit soumis ces « mutins », comme l'exige Marcius, ou bien ils auraient péri dans leur intégralité, mais ils ne vivraient pas dans la crainte servile de ces hommes qu'ils méprisent de tout leur être. Si les plébéiens doivent être « envoyés au bûcher » ou « pendus », alors rien n'est plus déshonorant que de se soumettre à eux. Au forum, dans la scène du procès de Coriolan, la fausseté du principe d'unité entre patriciens et plébéiens se manifeste immédiatement. Les tribuns déclarent Marcius traître à la patrie<sup>2</sup>, pour avoir conçu le dessein de « supprimer, dans Rome, toutes les magistratures constituées<sup>3</sup> » (il avait proposé de retirer au peuple ses tribuns). Il est clair que si les plébéiens sont des Romains, alors les tribuns ont raison. Mais pour les patriciens et pour Coriolan, ils sont la canaille de Rome. Comment leur meilleur général peut-il ainsi être appelé traître pour avoir porté atteinte aux droits de ce tas misérable de loqueteux puants ? Lorsqu'il entend ce mot de traître, plus odieux que toutes les injures connues des Romains, lorsqu'il comprend qu'ici-même, à Rome, un de ces chauves tribuns, dont les barbes sont tout juste bonnes à rembourrer des selles<sup>4</sup>, ose ainsi l'offenser, lui qui a tant fait pour sa patrie, Coriolan ne peut plus et n'estime plus nécessaire de se maîtriser. À quoi bon vivre dans la crainte servile et s'aplatir devant une meute d'aboyeurs ?! Ses amis le retiennent encore un instant en lui rappelant la promesse qu'il a faite à sa mère. Mais l'impossibilité d'un accord ne fait aucun doute. Ménénus, lui, va rester à Rome, continuer à injurier les tribuns et à prodiguer à la foule des paroles caressantes pour l'apaiser. Cominius restera lui aussi et gardera le silence. Mais Marcius – bien que menacé des abîmes de la mort tarpéienne et alors qu'il sait qu'on va l'écorcher vivant, l'exiler comme un vagabond, l'envoyer en prison où il recevra pour toute pitance un grain de blé par jour<sup>5</sup> – Marcius ne s'incline pas devant la force des vils, quand bien même on exigerait seulement de lui qu'il dise « Bonjour ! » à la canaille plébéienne.

Voilà ce qui fait la grandeur de Marcius ! Elle ne tient pas au fait que, comme n'importe quel Romain, il n'ait pas eu peur des Volsques, ni au fait qu'il ait tué plus d'ennemis que les autres ou qu'il ait été capable de battre Aufidius en personne.

1 *Coriolan*, IV, 1, *op.cit.*, p. 173.

2 Dans la traduction d'Hugo, Coriolan est déclaré « traître au peuple » (*traitor to the people*) et non à la « patrie » (*otečestvo*). Cf. *Coriolan*, III, 2, *op.cit.*, p.169.

3 *Id.*

4 Référence à une réplique de Ménénus au tribun Brutus (II, 1, *op.cit.*, p.116) : « Ce que vous dites de plus sensé ne vaut pas la peine de remuer vos barbes ; et ce serait faire à vos barbes de trop nobles obsèques que d'en rembourrer le coussin d'un ravaudeur ou de les ensevelir dans le bât d'un âne ».

5 Allusion à *Coriolan*, III, 3, *op.cit.*, p.171. La « mort tarpéienne » renvoie à l'usage romain de précipiter les condamnés à mort du haut de la Roche Tarpéienne, située au sud-ouest du Capitole.

а в том, что он умеет найти прямой путь для чести, для человеческого достоинства там, где все - не только вонючие плебеи, но и ароматические патриции - сбились на ложную дорогу бесчестных компромиссов, которыми определилась знаменитая борьба римских партий. В огромном горниле кориолановой души Шекспир следит не за бессмысленным кипением расплавленного металла, а за тем, как формируется там великий идеал человеческого достоинства и чести наперекор стремлениям всего и всех, заинтересованных в том, чтоб не дать выйти на свет беспокойному детищу правды. Плебеи грозят казнью, патриции - гибелью Рима, мать - катехизисом всех преданий и собственной, столь дорогой для сына любовью - но все это разлетается в прах перед потребностью вольно дышать в вольной стране. Марций не польстит Нептуну за трезубец и Юпитеру - за его грома; он своей чистой и прямой душой порвет сети удобной и приспособленной традиционной морали. Он изгнан - но уходит, презирая врагов своих, которые не исторгли из его гордых уст ни одного ложного признания, и вправе оставшимся в городе - всем, не только плебеям, как полагает Брандес - сказать эту страшную речь свою, звучащую как проклятие пророка. "I banish you"! Он их изгнал, а не они его:

Вы - стая подлых сук! Дыханье ваше  
Противней мне, чем вонь гнилых болот!  
Любовью вашей дорожу я столько ж,  
Как смрадными, раскиданными в поле  
Остатками врагов непогребенных!  
Я изгоняю вас: живите здесь  
С безумием и малодушием вашим!  
Пусть тень беды вас в дрожь и страх кидает.  
Пускай враги, встряхнувши гривой шлемов,  
Шлют бурей вам отчаянье в сердца!  
Храните дольше вашу власть и право -  
В изгнанье слать защитников своих,  
Покуда, наконец, глупцы, придется  
Вам на себе изведать слишком поздно,  
Что враг ваш - сами вы. И пусть тогда  
Чужой народ придет на вас, безумцев,  
И в рабство вас, рабов, возьмет без боя!  
Я презираю вас и город ваш!  
Я прочь иду - есть мир и кроме Рима.

Sa grandeur tient au fait qu'il a su trouver un chemin menant directement à l'honneur, à la dignité humaine, là où tous les autres – non seulement les plébéiens puants, mais aussi les patriciens parfumés – se sont égarés sur la voie mensongère des compromis déshonnêtes qui alimentaient la fameuse lutte entre les partis romains<sup>6</sup>. Dans l'immense creuset de l'âme de Coriolan, Shakespeare n'observe pas le bouillonnement incompréhensible du métal en fusion, mais la formation du grand idéal de la dignité humaine et de l'honneur qui s'y développa en s'opposant, envers et contre tout, aux efforts de tous ceux qui ont intérêt à ce que ne voient jamais le jour les fruits tumultueux de la vérité. Les plébéiens le menacent de mort, les patriciens de l'anéantissement de Rome. Sa mère use de son catéchisme de légende et de son amour maternel si précieux aux yeux de Coriolan. Mais tout cela part en fumée face à la nécessité de respirer librement dans un pays libre. Marcius n'ira pas complimenter Neptune sur son trident, ni Jupiter sur ses orages. C'est par la puissance de son âme pure et droite qu'il déchire les rets de la morale traditionnelle, confortable et accommodante. Il est banni – mais il s'en va en méprisant ses ennemis, qui n'auront pas arraché à ses lèvres fières le moindre aveu mensonger. Il conserve le droit d'adresser à tous ceux qui restent à Rome – et non seulement aux plébéiens comme le pense Brandes – ce discours effroyable qui résonne comme la malédiction du prophète<sup>7</sup>. « I banish you !<sup>8</sup> » C'est lui qui les bannit et non pas eux :

« Vile meute d'aboyeurs ! Vous dont j'abhorre l'haleine  
 Autant que l'émanation des marais empestés, et dont j'estime les sympathies  
 Autant que les cadavres sans sépulture  
 Qui infectent l'air, c'est moi qui vous bannis !  
 Restez ici dans votre inquiétude !  
 Que la plus faible rumeur mette vos coeurs en émoi !  
 Que vos ennemis, du mouvement de leurs panaches,  
 Éventent votre lâcheté jusqu'au désespoir ! Gardez le pouvoir  
 De bannir vos défenseurs jusqu'à ce qu'enfin  
 Votre ineptie, qui ne comprend que ce qu'elle sent,  
 Se tourne contre vous mêmes,  
 Et, devenue votre propre ennemie, vous livre,  
 Captifs humiliés, à quelque nation,  
 Qui vous aura vaincus sans coup férir !  
 C'est par mépris pour vous que je tourne le dos à votre cité.  
 Il est un monde ailleurs.<sup>9</sup> »

6 Dans ce passage, qui poursuit la réfutation des thèses « olfactives » de Brandes, les « patriciens parfumés » (*aromatičeskie patricii*) évoquent le leitmotiv grinçant des « floraisons parfumées » (*aromatičeskoe cvetenie*) de Taine.

7 Évoquée sans précision, cette malédiction pourrait renvoyer au livre de Jérémie dans l'Ancien Testament. Le prophète est chargé d'annoncer que Jérusalem et Juda seront vouées à la destruction et à l'esclavage, si Jérusalem ne renonce pas à ses cultes idolâtres et à son esprit d'indépendance. Cf. Jérémie 21:6-7 (*Nouvelle Bible Segond*) : « Je frapperai les habitants de cette ville, les hommes et les bêtes; ils mourront d'une peste affreuse. Après cela, dit l'Éternel, je livrerai Sédécias, roi de Juda, ses serviteurs, le peuple, et ceux qui dans cette ville échapperont à la peste, à l'épée et à la famine, je les livrerai entre les mains de Nebucadnetsar, roi de Babylone, entre les mains de leurs ennemis, entre les mains de ceux qui en veulent à leur vie; et Nebucadnetsar les frappera du tranchant de l'épée, il ne les épargnera pas, il n'aura point de pitié, point de compassion. » Il est intéressant de remarquer que Dieu recommande au peuple de Jérusalem de quitter la ville et de s'allier à ses ennemis Chaldéens, ce qu'on pourrait rapprocher du ralliement final de Coriolan aux Volsques. Cf. Jérémie 21:9 : « Celui qui restera dans cette ville mourra par l'épée, par la famine ou par la peste; mais celui qui sortira pour se rendre aux Chaldéens qui vous assiègent aura la vie sauve, et sa vie sera son butin. » Malgré l'évidente différence de contexte, ce qui rapproche le plus Coriolan du prophète Jérémie est la manière dont il maudit la ville et annonce sa destruction. Cf. Jérémie 21:10 : « Car je dirige mes regards contre cette ville pour faire du mal et non du bien, dit l'Éternel; elle sera livrée entre les mains du roi de Babylone, qui la brûlera par le feu. »

8 *Coriolan*, III, 3, *op.cit.*, p. 172 : « C'est moi qui vous bannis ! »

9 *Id.*



Вот как уходит Марций! Не как враг плебеев, восставший против их желания получить хлеб из амбаров богачей для утоления голода. До всей своекорыстной политики патрициев ему нет дела. Он не видел их лжи, как не видел правды плебеев, он, возросший в привычках богатства и не знавший нужды бедняков. Но не сословные предрассудки привели Кориолана к той великой борьбе, которую с таким дивным искусством изобразил Шекспир. Гениальный поэт с почти непостижимой чуткостью к исторической правде изобразил общественный строй республиканского Рима, с его нуждами и стремлениями, с его идеалами, приспособленными к этим нуждам, и его Марциями, находящими свои пути, вопреки традиции и всем средствам, которыми она пользуется, чтоб принудить к повиновению непокорных. Вся римская добродетель с венками, почестями, овациями, должностями и исторической славой - не устояла против правдивости Марция, которого ждал позор изгнания. Более того - мы увидим ниже, что венчаные добродетели римлянина, коренившиеся в наградах и похвалах, т. е. смирение и патриотизм, не выдержали серьезного испытания и не только не остались верными Риму, но обратились со всей своей силой против своего же духовного отца.

Теперь мы переходим ко второй части трагедии. Изгнанный Кориолан, весь пылая гневом, думает только об отмщении; пренебрегая опасностями, он идет к злейшему врагу своему Авфидию в Анциум, тот город, который он наполнил вдовами. Если бы его там узнали, говорит он, то жены и младенцы сбежались бы и забросали бы его камнями. Так размышляет Кориолан, еще недавно говоривший своей жене, что в Кориолах плачут матери и жены убитых им вольсков! Его самого поражает происшедшая с ним перемена: прежние друзья стали ему врагами, враги, не знавшие от бешенства и кровавых помыслов и ночью покоя - скоро станут друзьями:

Я Рим возненавидел,  
Я этот вражий город полюбил!

Возненавидел Рим - ибо он не вознаградил "ничтожных дел"! Полюбил Анциум, ибо здесь те, которые помогут наказать ненавистное отечество! Но где же та скромность, которая не хотела ни в сенате, ни на поле брани слушать похвалу себе, где та любовь к отчизне, которая так глубоко оскорбилась, когда трибуны произнесли слово "изменник"? Так эти две добродетели питались венками, и когда сняты с головы символы наград и почестей, то вырваны из сердца и скромность, и патриотизм? Из сердца этого великого Марция, в котором, как мы видели, любовь к свободе и ненависть ко лжи умели пустить столь глубокие корни, что угроза позора и смерти не могли даже поселить в нем и мысли об отступлении! Что же значили скромность и патриотизм в устах других римлян, если лучший из них не мог выдержать первого серьезного испытания и дал гордости и мщению руководить той силой, которой до сих пор правил Рим? Плутарх все это относит на счет того, что Кориолан недостаточно был близок к музам, т. е. недостаточно отшлифовался. Но поэт глубже заглянул в душу человека, чем историк. Алмаз и нешлифованный ценен. У Шекспира Кориолан в своем столкновении с патрициями и плебеями дивно прекрасен.

Voilà comment Marcius quitte Rome ! Pas comme l'ennemi des plébéiens, révolté parce qu'ils réclament le blé amassé dans les greniers des riches pour apaiser leur faim. Il n'a que faire de la politique cupide menée par les plébéiens. Il n'a pas vu leurs mensonges, comme il n'a pas vu les vérités de la plèbe. Lui qui a grandi dans l'habitude de la richesse, il ne connaissait pas les besoins des pauvres. Pourtant, ce ne sont pas des préjugés de caste qui ont amené Coriolan à livrer ce grand combat que Shakespeare a représenté avec une extraordinaire virtuosité. Ce poète de génie a su représenter, avec une rare fidélité à la vérité historique, l'édifice social de la République romaine, avec ses besoins et ses aspirations, les idéaux adaptés à ces besoins. Mais il a su représenter également ses Marcius, qui trouvent leur propre voie en s'opposant à la tradition et à tous les moyens dont elle use pour contraindre les insoumis à lui obéir. Toute la vertu romaine, avec ses honneurs, ses couronnes, ses ovations, ses dignités et sa gloire historique n'ont pas résisté devant le véridique Marcius, voué au déshonneur de l'exil. De plus, nous verrons bientôt que les vertus célébrés par les Romains, fondées sur les récompenses et les éloges, à savoir l'humilité et le patriotisme, ne résistèrent pas à l'épreuve et non seulement elles ne restèrent pas fidèles à Rome, mais elles se retournèrent de toutes leurs forces contre leur père spirituel.

Mais passons à la seconde partie de la tragédie. Dans son exil, Coriolan, écumant de rage, ne pense qu'à se venger. Au mépris de tous les dangers, il se rend auprès de son pire ennemi, Aufidius, à Antium, dans cette ville qu'il a saturé de veuves. Si on l'avait reconnu, nous dit-il, les femmes et les enfants se seraient pressés autour de lui pour le lapider<sup>10</sup>. Telles sont les réflexions de Coriolan qui, peu de temps auparavant, disait à sa femme que les mères et les épouses pleuraient les Volsques qu'il fit périr aux Corioles ! Il est lui-même stupéfait du changement qui s'est opéré en lui. Ses anciens amis sont devenus ses ennemis et ses ennemis – qui ne savent rien de sa fureur, de ses desseins sanglants ni de ses nuits de veille – vont bientôt devenir ses amis :

« Je hais mon pays natal, et mes sympathies sont pour  
Cette ville ennemie.<sup>11</sup> »

Il hait Rome parce qu'elle n'a pas récompensé ses « faibles mérites » ! Ses sympathies sont pour Antium parce que c'est là que se trouvent les hommes qui l'aideront à châtier son pays natal ! Où est donc passé cette modestie qui refusait d'entendre la moindre louange, que ce soit au sénat ou sur le champ de bataille ? Où est passé cet amour de la patrie qui fut si profondément offensé en lui quand le tribun prononça le mot « traître » ? Ainsi ces deux vertus se seraient nourries uniquement de l'attrait des couronnes, et sitôt les symboles de distinction et d'honneur envolés, la modestie et le patriotisme auraient été extirpés du cœur de Coriolan ? Au cœur du grand Marcius, chez qui, comme nous l'avons vu, l'amour de la liberté et la haine du mensonge s'étaient si bien enracinés que la menace du déshonneur et de la mort ne pouvaient lui faire seulement songer à battre en retraite ! Que voulaient donc dire « modestie » et « patriotisme » dans la bouche des autres Romains si le meilleur d'entre eux n'a pas résisté à la première mise à l'épreuve sérieuse de ces vertus, laissant l'orgueil et l'esprit de vengeance guider la force qu'il soumettait jusqu'ici à la volonté de Rome ? Plutarque attribue tout ceci au fait que Coriolan ne fréquentait pas assez les Muses, autrement dit il ne s'était pas suffisamment poli. Mais le poète, lui, perce plus profondément dans l'âme humaine que l'historien. Même un diamant non poli a de la valeur. Dans Shakespeare, Coriolan est divinement beau dans sa lutte contre les patriciens et les plébéiens.

10 Cf. *Coriolan*, IV, 4, *op.cit.*, p.181 : « Ah ! Ne me reconnais pas ; tes femmes et tes enfants, armés de broches et de pierres, me tueraient dans une bataille d'écoliers ! »

11 *Id.*, p.182

Вы чувствуете в каждом слове его тот источник, из которого вытекло оно, и нечеловеческая сила его красноречия, не знавшего искусной руки учителя, пленяет вас тем больше, чем резче он расходится со всеми. Вы видите, что эта сила - осмысленна, что стихия во всем своем безбрежном могуществе, служит лучшему человеческому чувству, которое восстает против лжи и духовного рабства - и вы преклоняетесь пред Марцием-героем - не тем, который вбежал один в город вольсков, чтобы из-за дубового венка убивать людей, - а тем, который один изгнал всех римлян, чтоб отстоять права человеческого достоинства. Все третье действие - центр трагедии - поражает нас титанической своей силой, ибо в нем выясняется Кориолан не слуга Рима, а герой человечества. Как прежде, когда он громил плебеев речами и рубил вольсков мечом, мы глядели с недоумением на эту грозную движущуюся скалу, так теперь, когда мы чувствуем, что нелепая сила получила осмысленное направление, восторг сменяет холодное удивление. В не знавшем муз Кориолане Шекспир видит ищущего своих путей человека. Римским идеалам Марций мог служить лишь до тех пор, пока его чтили и награждали за службу. Ибо Рим не понимал незнагражденных добродетелей. Скромность Кориолана не была тем чувством внутреннего удовлетворения, которое не требует себе никаких почестей. Его патриотизм не был той любовью к отчизне, которая в себе самой находит высшую награду. Рим, вечно демонстрировавший доблести, Рим, возведший *virtus* в высшую добродетель, проповедовавший силу и хитрость как лучшие средства внутренней и внешней политики, создавал Цезарей, Сулл, Помпеев - для которых добродетель, не вознагражденная хотя бы славой, не имела цены. И поскольку Марций походил на Цезаря, постольку он мог служить Шекспиру лишь для первых действий, где он ищет лишь дубового венка. Но в Марции выросло чувство, питавшееся не римской пищей - наградами, имевшее иной, скрывшийся от Плутарха источник - и оно сделало Кориолана героем. Это чувство до конца жизни не изменило великому римлянину, ему не страшны были никакие испытания.

К Авфидию Марций входит мрачный и гневный. В немногих словах объясняет он ему свое положение:

Народ прозвал меня  
Кориоланом. Трудные заслуги  
И смертные опасности, и кровь,  
Пролитая за Рим неблагодарный,  
Награждены одним прозванием этим,  
Залогом гнева и вражды твоей.  
Оно одно при мне - все остальное  
Из зависти сожрала злая чернь,  
И пред лицом патрициев трусливых  
Бессмысленными криками врагов  
Из Рима изгнан я.

Если бы он чувствовал, что *virtus* - высшая добродетель, то прозвание "Кориолан" удовлетворило бы его и в изгнании, которого он не побоялся, когда нужно было пойти против злой черни и трусливых патрициев во имя той правды, которую сама Волумния - для него высший земной судья - осудила, как упрямство и гордость. Тогда он и в изгнании повторил бы свое: "I banish you". Но этого ему мало. Рим приучил его давать простор своей силе и не научил его, чему должна служить она. Он сам понял глубокий смысл и значение свободы, и ради нее он пошел против всех.

Chaque mot vous laisse voir la source qui lui a donné naissance, et la force surhumaine de son éloquence, ignorant l'habileté des pédagogues, vous subjugué d'autant plus puissamment qu'elle s'abat plus brutalement sur ses adversaires. Vous voyez que cette force possède un sens, que les puissances élémentaires déchaînées sont au service du meilleur sentiment humain. Ce sentiment se soulève contre le mensonge et la servitude de l'esprit, et vous vous inclinez devant le héros Marcius – non pas devant l'homme qui s'est élancé seul dans la ville des Volsques pour tuer des gens dans l'espoir d'être couronné de lauriers – mais devant l'homme qui voua, seul, tous les Romains au bannissement pour défendre les droits de la dignité humaine. Le troisième acte – le centre de la tragédie – nous sidère par sa force titanesque, car c'est là que Coriolan apparaît non pas comme l'esclave de Rome, mais comme le héros de l'humanité. Alors que nous observions avec une perplexité inquiète ce roc fait homme, lorsqu'il foudroyait les plébéiens par ses discours et pourfendait les Volsques de son épée, nous sentons à présent que cette force absurde a trouvé une direction sensée et notre enthousiasme se change en froide stupéfaction. Dans ce Coriolan, peu familier des Muses, Shakespeare a vu un homme qui cherchait son chemin. Marcius a pu servir les idéaux romains tant qu'il fut respecté et récompensé pour ses services. En effet, Rome ignorait les vertus non rétribuées. La modestie de Coriolan n'était pas ce sentiment de satisfaction intérieure qui n'exige pas qu'on lui rende le moindre hommage. Son patriotisme n'était pas cet amour de la patrie qui trouve en lui-même sa plus haute récompense. Rome, exhibant encore et toujours la vaillance, Rome, élevant la *virtus* au rang de vertu suprême, prêchant l'usage de la force et de la ruse en tant qu'instruments privilégiés de la politique aussi bien extérieur qu'intérieure, Rome engendra des César, des Sylla, des Pompées, pour qui la vertu, si elle n'était pas au moins auréolée de gloire, ne valait rien. Et tant que Marcius ressemblait à César, il pouvait à la limite servir à Shakespeare pour ses premières scènes, lorsqu'il recherchait encore exclusivement les couronnes de lauriers. Mais un sentiment est né dans l'âme de Coriolan, qui ne s'est pas nourri de l'habituelle pitance romaine – c'est-à-dire de ces récompenses qui avaient une origine que Plutarque ne soupçonnait pas – mais qui fit de Coriolan un héros. Jusqu'à la fin de ses jours, ce sentiment ne trahit jamais le grand Coriolan, et il ne recula devant aucune épreuve. Marcius se présente chez Aufidius la mine sombre et furieuse. En quelques mots, il lui explique sa situation :

« Mon surnom, Coriolan ! De tant de travaux endurés,  
 De tant de dangers courus, de tant de sang  
 Versé pour mon ingrate patrie, je n'ai recueilli d'autre récompense  
 Que ce surnom, éclatant souvenir  
 Qui témoigne la malveillance et la haine  
 Que tu dois avoir contre moi. Il ne m'est demeuré que ce nom :  
 L'envie et l'outrage du peuple romain,  
 Autorisés par la lâcheté de notre noblesse qui  
 M'a tout entière abandonné, ont dévoré le reste :  
 Oui, nos nobles ont souffert que je fusse chassé  
 De Rome par la huée des manants.<sup>12</sup> »

Si Marcius percevait la *virtus* comme la vertu suprême, alors le surnom de Coriolan le comblerait même dans cet exil qu'il ne redouta pas lorsqu'il dut s'opposer à la vile populace et aux lâches patriciens au nom de cette vérité que Volumnie elle-même – son juge suprême sur terre – condamnait et qualifiait d'obstination, d'orgueil. Si c'était le cas, il répéterait en exil son « *I banish you* ». Mais il n'a que faire de cela. Rome lui a appris à donner de l'ampleur à sa force. Elle ne lui a pas appris à quoi elle devait servir. Il a compris par lui-même le sens profond et la signification de la liberté. Grâce à elle, il est allé à l'encontre de tous.

12 *Coriolan*, IV, 5, *op.cit.*, p.187

А из Рима он унес понятия о патриотизме и скромности, которые вознаграждаются публичными почестями и высоким общественным мнением. Могли ли эти "добродетели", когда у них была отнята санкция - награда, сдержать чувство мести? И вся сила Марция обратилась против Рима. Теперь римляне будут дрожать перед грозным героем, а вольски с восторгом упиваться его славой и рассказывать о его военных подвигах.

Mais il a emprunté à Rome ses concepts de patriotisme et de modestie, qu'on honorait alors des plus hautes récompenses et distinctions publique. Ces « vertus » pouvaient-elles, une fois privées de leur sanction, de leur récompense, réprimer le désir de vengeance ? Toute la force de Marcius se retourne alors contre Rome. Les Romains vont à présent trembler devant leur terrible héros, tandis que les Volsques, soulevés d'enthousiasme, s'enivreront de sa gloire et raconteront ses exploits militaires.

## XXI

В пятом и последнем действии Кориолан под стенами Рима. Все граждане - и патриции и плебеи - перетрусил и совершенно потеряли голову. Коминий ходил к Кориолану, но тот даже не отозвался на свое прежнее имя и лишь сказал, что для него нет никакого имени, пока не выкует себе нового прозвания в горящем Риме. На площади собрался совет: обсуждают, что делать, но больше препираются друг с другом. Патриции валят вину на народ, народ - на трибунов. Никто не произнес ни одного негодующего слова по адресу Марция, словно так оно и должно быть, словно так и следует, чтобы патриотизм и скромность, не получившие вознаграждения, обращались в непримиримую вражду к отчизне. Особенно отличается Менений Агриппа, который находит образ действий Марция совершенно правильным и, слушая рассказ Коминия об угрозах Кориолана, то поддакивает отсутствующему герою, то объясняет подробно его слова. Но в конце концов, Менений сам же и отправляется к Кориолану заступничать за "гнилую, мякинную кучу", как называет Марций свой Рим. Его ходатайство не приносит никакого результата, и римляне решаются на последнее средство: посылают к нему Волумнию и Виргилию с маленьким Марцием и свитой римских матрон. И чего не сделал Рим, к чему не подвинул Марция патриотизм - то сделали мать и жена. Одно появление семьи приводит Кориолана в умиление. Шекспир сразу снимает в этот момент с Марция ту страшную броню, которая, казалось всем, составляет самую сущность этого человека, и обнажает пред нами его душу. Этот суровый вождь, готовившийся испепелить родной город, умеет любить и отдавать всю свою силу своей любви. Ему слаще мести поцелуй его жены, ему дороже жизни его мать. Риму он не уступил бы, ибо с Римом его ничего не связывает с тех пор, как там отказались ценить его заслуги; а любви к отечеству ему негде было научиться. Волумния верит в незыблемость и безусловность преданий. Как и все почти женщины, она всегда ищет нравственной опоры вне себя: в любимом мужчине, в завете, в правиле. Ей нужно прежде всего какое-нибудь начало - и она даже не всматривается в смысл и содержание его. Душевных противоречий у нее нет и быть не может: "Он должен - стало быть, он скажет". Но Марций умеет и не такие "должен", как обязанности к Риму, вырывать из своего сердца. Он знает, что если во всем повиноваться обычаю, то никогда не сметешь пыли старины и правде вечно придется сидеть за горами заблуждения. Для сильных натур это "должен", если оно не коренится в их природе - не преграда, как деревянная клетка для льва. Они сламывают его при первом противоречии и руководятся не обычаем, а велением собственной души. Когда материнское "должен" столкнулось с необходимостью подличать и лгать пред плебеями, Кориолан опрокинул его. Теперь мать, Коминий и Агриппа приносят новое "должен" - и Марций отказывается говорить с ними. Как римлянин может быть должен своему врагу? И, если этот враг - отчизна, то как может быть он ей что-нибудь должен, особенно после того, как она почтила его заслуги изгнанием. На месте Марция более слабый человек давно бы уже спасовал пред этим рядом возникших пред ним "должен", как и пред опасностью быть растерзанным толпой. И потому-то качество таких "должен" проверяется в их применимости к большим людям.

## XXI

Au cinquième et dernier acte de la pièce, Coriolan est aux portes de Rome. Tous les citoyens, plébéiens et patriciens, ont pris peur et ont complètement perdu la tête. Cominius est allé auprès de Coriolan, mais celui-ci ne répond même plus à son ancien surnom, et lui dit qu'aucun nom n'existe pour lui tant qu'il ne se sera pas forgé un nouveau surnom dans la fournaise de Rome embrasée<sup>1</sup>. Les citoyens se sont réunis en conseil sur la place publique pour décider de ce qu'il faut faire, mais ils se disputent âprement. Les patriciens rejettent la faute sur le peuple, le peuple sur les tribuns. Aucune parole d'indignation n'est prononcée à l'encontre de Marcius, comme s'il était tout naturel, comme s'il était convenable que le patriotisme et la modestie, lorsqu'ils ne sont pas rétribués, se changent ainsi en hostilité implacable contre la patrie. L'attitude de Ménénus Agrippa est particulièrement remarquable. Il trouve tout à fait juste que Marcius agisse de la sorte et, lorsqu'il Cominius lui rapporte les menaces de Coriolan, ou bien il appuie le héros absent, ou bien il explique en détails ses paroles. Mais Ménénus finit par se rendre en personne auprès de Coriolan pour intercéder en faveur de ce « tas de fumier infect et pourri<sup>2</sup> », pour reprendre l'expression qu'emploie Coriolan pour désigner sa chère Rome. L'intercession de Ménénus ne produit aucun résultat et les Romains s'en remettent à un dernier moyen : ils mandent auprès de lui sa mère, sa femme et son fils, accompagnés par une suite de matrones romaines. Et là où Rome échoua, là où le patriotisme se montra impuissant, sa mère et sa femme parvinrent à incliner Marcius. La simple apparition de sa famille suffit à attendrir Coriolan. Shakespeare ôte alors à Marcius cette effrayante cuirasse qui semblait constituer l'essence même de cet homme, et met son âme à nu devant nous. Cet âpre guerrier, prêt à réduire en cendres sa ville natale, se montre capable d'aimer et de mettre toute sa force au service de son amour. Les baisers de sa femme lui sont plus doux, la vie de sa mère lui est plus chère que la vengeance. Il n'aurait pas cédé devant Rome, car plus rien ne le lie à Rome depuis que ses mérites n'y ont pas été reconnus à leur juste valeur. Quant à l'amour de la patrie, il ne lui a jamais été enseigné. Volumnie croit dans le caractère absolu et intangible des traditions. Comme presque toutes les femmes, elle cherche son assise morale en dehors d'elle-même : dans l'homme qu'elle aime, dans les préceptes religieux, dans les règles établies. Elle a avant tout besoin d'un principe et elle ne s'intéresse guère à son sens et à son contenu. Elle ne connaît pas, et ne peut connaître, la contradiction intérieure : « Il le doit et il le voudra.<sup>3</sup> » Mais Marcius s'est montré capable d'extirper dans son cœur des « tu dois » dépassant de loin les obligations dues à Rome. Il sait que *si nous faisons en tout ce que veut l'usage, la poussière immuable joncherait les âges séculaires, et l'erreur montueuse s'accumulerait si haut que jamais la vérité ne se dégagerait*<sup>4</sup>. Pour les natures fortes, ce « tu dois », s'il n'est pas enraciné dans leur naturel, est une barrière aussi fragile qu'une cage de bois pour un lion. Ils l'abattront à la première contradiction, obéissant non pas à ce que veut l'usage mais à ce que leur âme leur ordonne. Lorsque le « tu dois » maternel se heurta à la nécessité d'être lâche et de mentir face aux plébéiens, Coriolan le renversa. À présent que Volumnie, Cominius et Agrippa lui présentent un nouveau « tu dois », Marcius refuse de parler avec eux. Comment un Romain pourrait-il avoir une dette envers son ennemi ? Et si cet ennemi est sa patrie elle-même, que pourrait-il lui devoir, alors qu'elle lui a offert l'exil en récompense de ses mérites ? À la place de Marcius, une nature plus faible se serait déjà enfuie pour échapper à cette série de « tu dois », et, bien avant cela, pour échapper à la menace que la foule le mette en pièces. C'est justement à l'applicabilité de ces « tu dois » aux grands hommes qu'on peut juger de leur qualité.

---

1 *Coriolan*, V, 1, *op.cit.*, p.204

2 *Id.*

3 *Coriolan*, III, 2, *op.cit.*, p.164

4 *Coriolan*, II, 3, *op.cit.*, p.135



Совсем слабые тоже нарушают эти "должен", но стыдливо, в тиши, скрывая от других и часто от самих себя. Волумния выше завета Рима ничего не знает. Но у Кориолана его сила глубже. Если бы он умел ценить отчизну, если бы Рим воспитал в нем такую любовь к родине, какая была у него к свободе и чести, если бы в римлянах Марций не привык видеть две кучи несправедливых и трусливых людей, то он никогда бы не стал в противоречие с этим "должен". Раз же противоречие явилось - Марций умел восторжествовать над привычкой.

Истинный патриотизм коренится в глубокой нравственной связи с родиной, а этого у Марция не могло быть. С того момента, когда Кориолан вынужден был назвать своих сограждан стаей подлых сук, что могло влечь его к Риму? Солдаты и у вольсков есть, а юристы - погубили его. И этот Марций, который дал бы себя заморить в тюрьме за тот Рим, который он бы мог любить и уважать, теперь пришел выковырять себе в горящем Риме новое прозвание. Солдат, хвалившийся в час встречи с женой тем, что в Кориолах плачут вдовы и матери по убитым им людям, иначе не может поступить, если в нем есть достаточно решимости, чтоб не быть рабом предрассудка. И поэтому римский патриотизм, сковывавший своим нравственным гнетом средних людей и направлявший их таким способом на тот путь, который нужен был отчизне, не имел власти над Марцием, как и традиционная политика патрициев, рекомендовавшая в трудные минуты лживые компромиссы. Кориолан и от нее отказался и порвал цепи пустого - для него - патриотизма. Если "бить" можно, если нужно уничтожить вольсков, если нужно морить голодом плебеев, то почему же нельзя при случае бить всех римлян, не исключая и трусливых патрициев? Такое "почему" не возникло бы пред Агриппой и даже честным, но ограниченным Коминием или женщиной Волумнией. Но Марций умел задать себе такой вопрос, и когда не нашел на него ответа, когда убедился, что нужно бить стаю подлых сук, сжечь гнилую кучу - пошел на Рим. Это преступление не Марция, а Рима, который хотел воспитать поколения людей, искавших посредством патриотизма добыть себе бессмертие в истории. В Марции это сказалось еще в ту отдаленную эпоху суровых нравов, ибо он стал в столь исключительное положение, при котором патриотизм мешал мести; но потом все римляне, при первых соблазнах, сменили патриотизм более удобными для нового времени чувствами, и при Цезаре Катон уже был предметом насмешек.

Поэтому-то у Шекспира Марций уступает не пред "должен", принесенным матерью, не пред Римом, а пред своею семьею. Эта семья, которую он так глубоко чтит и нежно любит, заставляет его отказаться от мести, чтоб самому пойти на смерть. Все ссылки матери на заветы отцов, на суд истории - не действуют на Марция. "Развалины родные", которыми Волумния хочет разжалобить сына, ничего ему не говорят. Ибо развалины сами по себе ему не страшны, ему, который столько раз достаивался высших похвал за свои разрушительные подвиги. А "родные" римляне для него - стая подлых сук. Плутарховские музы тут не помогли бы, ибо каким образом они превратили бы стаю сук в людей и научили бы Марция страшиться развалин? Тут задача несравненно глубже - и Шекспир умел ее выдвинуть. Марций-римлянин, впитавший в себя римские понятия, оказался бы слабым, недостойным человеком, если бы поступил иначе. Он не мог склониться пред пустым "должен" и еще менее было у него возможности наполнить это "должен" каким-нибудь содержанием. И он - не уступивший Риму - уступает матери и семье.

Les natures les plus faibles enfreignent eux aussi leur « tu dois », mais honteusement, en catimini, en se cachant des autres et souvent d'eux-mêmes. Volumnie ne connaît rien de plus haut que les préceptes de Rome. Mais la force de Coriolan a des racines plus profondes. S'il était capable d'avoir de l'estime pour sa patrie, si Rome avait cultivé en lui un aussi grand amour pour elle que l'amour qu'il voue à la liberté et à l'honnêteté, si Marcius n'avait pas pris l'habitude de ne voir dans les Romains que deux monceaux d'hommes injustes et lâches – alors il ne serait jamais entré en contradiction avec ce « tu dois ». Mais sitôt que la contradiction apparut, Marcius triompha des coutumes.

Le véritable patriotisme s'enracine dans le lien moral profond que l'homme noue avec sa patrie. Or, ce lien ne pouvait pas exister chez Marcius. Dès lors qu'il fut forcé de qualifier ses compatriotes de vile meute d'aboyeurs, rien ne pouvait plus l'attirer vers Rome. Les Volsques aussi ont des soldats. Quant aux législateurs, ils sont la cause de sa ruine. Et ce Marcius, qui se serait laissé mourir en prison au nom d'une Rome qu'il aimait et respectait, a décidé de se forger un nouveau nom dans la fournaise de Rome embrasée. Un soldat – qui se vante en revoyant sa femme des larmes que les mères et les épouses versent sur les hommes qu'il a tué aux Corioles – un soldat ne peut pas agir différemment, s'il a en lui assez de volonté pour ne pas être l'esclave des préjugés. C'est pourquoi le patriotisme romain rivé au joug moral que Rome imposait aux hommes moyens pour les faire avancer dans la direction qu'elle estimait nécessaire à la patrie, ce patriotisme n'avait pas d'emprise sur Marcius, pas plus que la politique traditionnelle des patriciens, qui, dans les moments difficiles, préconisait de s'en remettre à des compromis mensongers. Coriolan a refusé cette politique et brisé les chaînes de ce patriotisme qu'il tenait pour vain. S'il est permis de « frapper », s'il faut anéantir les Volsques, s'il faut laisser mourir de faim les plébéiens, alors pourquoi serait-il défendu de frapper à l'occasion tous les Romains, y compris les lâches patriciens ? Ce « pourquoi » ne serait jamais venu à l'esprit d'Agrippa, ni même à l'esprit borné bien qu'honnête de Cominius, et encore moins à celui d'une femme comme Volumnie. Marcius, lui, était capable de se poser cette question et quand il trouva sa réponse, quand il fut convaincu de la nécessité de frapper cette vile meute d'aboyeurs, de mettre le feu à ce tas de fumier infect, il marcha contre Rome. Ce crime n'est pas l'oeuvre de Marcius, mais celle de Rome, qui éduqua des générations entières à ne voir dans le patriotisme qu'un moyen d'attacher à leur nom une gloire immortelle. Avec Marcius, ce fait se manifesta à une époque fort lointaine aux âpres moeurs, car il se trouvait dans une situation assez exceptionnelle pour que le patriotisme puisse entraver son désir de vengeance. Mais par la suite, la moindre tentation suffisait pour qu'un Romain se débarrasse de son patriotisme en échange de sentiments plus adaptés à l'air du temps. Sous César, Caton faisait l'objet de toutes les moqueries.

C'est la raison pour laquelle Marcius ne cède ni devant le « tu dois » que lui présente sa mère, ni devant Rome, mais devant sa propre famille. Cette famille, pour laquelle il nourrit une estime si profonde et un si tendre amour, le force à renoncer à sa vengeance pour aller de lui-même au devant de la mort. Toutes les allusions de sa mère aux préceptes des pères et au tribunal de l'histoire n'ont pas d'effet sur Marcius. Les « ruines de sa patrie<sup>5</sup> » par lesquelles Volumnie essaie d'attendrir son fils ne lui disent rien. Les ruines par elles-mêmes ne l'effraient pas, lui qui fut cent fois comblé des plus hauts éloges pour ses exploits destructeurs. Quant à ses « compatriotes » romains, ils ne sont pour lui qu'une vile meute d'aboyeurs. Les Muses de Plutarque n'auraient été d'aucun secours ici, car comment auraient-elles pu transformer cette meute d'aboyeurs en hommes, comment auraient-elles pu apprendre à Marcius à redouter les ruines ? Le problème est incomparablement plus profond que cela et Shakespeare s'est montré capable de le soulever. Marcius le Romain, imprégné de concepts romains, se serait montré faible, indigne, s'il avait agi différemment. Il ne pouvait pas s'incliner devant ce vain « tu dois » et il avait encore moins la possibilité de donner un contenu à ce « tu dois ». Et cet homme qui n'a pas cédé devant Rome, cède devant sa mère et sa famille.

---

5 *Coriolan*, V, 3, *op.cit.*, p. 216

"Мать!" - восклицает он:

О мать моя, что сделала ты с нами?  
Взгляни: разверзлось небо, сами боги  
На эту небывалую картину  
Глядят с великим смехом. О, родная!  
Для счастья Рима победила ты,  
Для сына же, поверь мне, о поверь мне,  
Ужасна та победа - может быть  
В ней скрыта смерть.

Тут опять пред нами тот Марций, которого мы видели в 3-м действии: он верен самому себе. То, что он чувствует, то, чем он дорожит, что ценит - то подвигает его на самые страшные решения. Если бы он уступил Риму из боязни суда истории, если б в нем, как в Волумнии, было бы слепое преклонение пред Римом, в силу которого он не смел бы восстать против родины даже и тогда, когда считал ее гнилой кучей, то он не умел бы восстать и против всех, когда его учили возмутительной политике выманивания у плебеев прощения, политике, освященной всеми преданиями. Если б Марций воспитался иначе, если бы он любил Рим не за награды и хвалы, ему так же не пришлось бы в голову соединиться с вольсками против отечества, как не пришлось бы в голову мстить матери, если бы даже она была к нему в такой же степени несправедлива, как и римская чернь. Но между Римом и его сыновьями связь была чисто внешняя. Она была достаточно сильна, чтоб при обычных условиях давать ему воинов, готовых ввиду славы, хвалы современников и истории идти на подвиги. Но эти же воины, когда перспективы почестей исчезали - обращались против Рима, хотя умели забывать мщение и идти на смерть - для матерей своих. Под грубой внешней оболочкой, в не знавшем муз Марции Плутарх не умел найти творческой, человеческой души. Для него вся трагедия Кориолана обратилась в историю тарана, рушившего стены до тех пор, пока не разрушили его самого. У Шекспира же Кориолан, сквозь ложь предрассудков, обычаев и общественного мнения, пробивает себе свой путь - и потому он становится героем. Его преступление, его возмущение против родины не свидетельствует о случайности человеческого жребия, а о непрерывном стремлении людей к отысканию новых путей. Кориолан - не жертва, а победитель. Победитель даже в ту минуту, когда он произносит пред матерью эти слова: "Может быть, в ней скрыта смерть". У Шекспира обстоятельства пробивают брешь в огромном панцире этого броненосца-человека лишь потому и затем, чтобы Кориолан служил Риму не руками, а всем существом своим, чтоб он побеждал не вольсков, а римскую ложь. И если сравнить Марция в первом действии, когда он именем римской лжи рвется навалить кучу плебеев вышиной в свое копье или того же Марция, убивающего вольсков и работающего на лагерных полях - с Кориоланом последних действий, восстающим против патрициата за его гнусную, своекорыстную политику, отказывающимся от мщения ради матери и затем погибающим под мечами вольсков - опять лишь потому, что он не захотел покориться грубой силе - смысл трагедии становится ясен, и смерть Кориолана, вся его судьба не гнетет нас, как она ни ужасна. Наоборот, смерть, как заключение осмысленного, творческого душевного процесса, на наших глазах превратившего нелепый таран - в героя, вещающего Риму и всему человечеству, как нужно жить, чего нужно искать в жизни, - такая смерть примиряет нас, как откровение свыше. Ошибочно думать, что Шекспир привносит этот примиряющий элемент во исполнение эстетических законов о дозволенном и обязательном в драме. Подобно тому, как аристотелевская поэтика была неизвестна гениальному поэту, так и все теоретические рассуждения о возвышенном, патетическом и т.д. были чужды Шекспиру.

« Ô mère ! », s'écrie-t-il :  
 « Mère ! Qu'avez-vous fait ?  
 Voyez, les cieux s'entrouvrent,  
 Les dieux abaissent leurs regards et rient  
 De cette scène contre nature.  
 Ô ma mère ! Ma mère ! Oh !  
 Vous avez gagné une heureuse victoire pour Rome,  
 Mais pour votre fils, croyez-moi, oh ! Croyez-moi,  
 Ce succès lui sera bien périlleux,  
 S'il ne lui est pas mortel.<sup>6</sup> »

Revoilà sous nos yeux le Marcius de l'Acte III : il est fidèle à lui-même. Tout ce qu'il ressent, tout ce qui lui est cher, tout ce qu'il estime, le pousse aux plus effroyables décisions. S'il avait cédé à Rome de peur que l'histoire le juge mal, s'il vouait à Rome la même admiration aveugle que Volumnie, au point de ne pas oser se soulever contre ses compatriotes, alors qu'il les considérait comme un tas de fumier infect, dans ce cas, il n'aurait pas pu se soulever contre eux quand on lui enseignait cet art indigne de soutirer aux plébéiens leur pardon, cet art politique consacré par les traditions. Si Marcius avait reçu une autre éducation, s'il aimait Rome pour autre chose que ses récompenses et ses éloges, alors il ne lui serait jamais venu à l'esprit de s'allier aux Volsques contre son pays natal, ni de se venger de sa mère, quand bien même elle serait aussi injuste que la populace de Rome. Mais le lien entre Rome et ses fils était purement extérieur. Dans des conditions normales, ce lien était assez fort pour procurer à Rome des guerriers prêts à accomplir des exploits dans l'espoir d'être comblés de gloire et d'éloges par leurs contemporains et par l'histoire. Mais ces guerriers, lorsque la perspective des honneurs s'évanouissait, se retournaient contre Rome alors qu'ils étaient capables d'oublier leur désir de vengeance et de se livrer à la mort pour leurs mères. Sous l'enveloppe grossière de Marcius, ignorant le commerce agréable des Muses, Plutarque n'a pas su voir l'âme créatrice de cet homme. Pour lui, la tragédie de Coriolan devient l'histoire d'un béliet abattant tous les murs sur son passage jusqu'à ce qu'il ne s'abatte lui-même. Dans Shakespeare, en revanche, Coriolan parvient à se frayer un chemin à travers le mensonge des préjugés, des coutumes et de l'opinion publique. Et c'est pour cette raison qu'il devient un héros. Son crime, sa révolte contre sa patrie ne témoignent pas du caractère contingent de la destinée humaine, mais du constant effort de l'homme pour découvrir de nouvelles voies. Coriolan n'est pas une victime, mais un vainqueur. Il est victorieux même lorsqu'il dit à sa mère : « Ce succès [me] sera bien périlleux, s'il ne [m']est pas mortel ». Dans la tragédie de Shakespeare, les circonstances ouvrent une brèche dans l'armure de ce cuirassé fait homme, uniquement pour que Coriolan serve Rome, non plus avec ses poings, mais de tout son être, pour qu'il triomphe non pas des Volsques, mais du mensonge romain. Et si l'on compare Marcius tel qu'il apparaît au premier acte, lorsqu'il brûlait d'envie de faire des milliers de manants de la plèbe une hécatombe de cadavres aussi haute que sa lance<sup>7</sup>, pour faire régner le mensonge romain, ou encore lorsqu'il tuait des Volsques ou travaillait aux champs dans le camp romain – si l'on compare ce premier Marcius au Coriolan des deux derniers actes de la tragédie, lorsqu'il se soulève contre le patriciat et sa politique ignoble et cupide, alors le sens de la tragédie devient clair. Et la mort de Coriolan, son destin tout entier ne nous accable pas, aussi effroyable soient-ils. Au contraire, sa mort achève un processus spirituel créateur et doué d'un sens profond, transformant sous nos yeux une machine de guerre absurde en héros et proclamant devant Rome et devant l'humanité entière comment il faut vivre, ce qu'il faut chercher dans la vie. Ainsi, une telle mort nous apaise comme une révélation venue d'en haut. Il serait faux de penser que Shakespeare a introduit cet élément d'apaisement pour répondre aux règles esthétiques de ce qui est permis ou nécessaire dans un drame. Shakespeare ne connaissait pas la poétique d'Aristote et il semble, de même, être resté étranger à toutes les discussions esthétiques sur le sublime, le pathétique etc.

6 *Id.*, p.219

7 *Coriolan*, I,1, *op.cit.*, T.9, p.85

Его пьесы построены не в угоду теоретическим требованиям. Наоборот, эти требования могут и должны строиться на основании результатов поэтического творчества. Если Шекспир осмысливает трагедию - то не затем, чтобы примирять зрителей, а потому, что он видел смысл в трагедии. Плутарх, следя за жизнью Кориолана, может вынести лишь нравственный урок и принужден признать, что боги, создавшие Кориолана тараном, потом казнили его за то, что он не был Аристидом. Но Шекспир, вдумываясь в трагедию Кориолана, *видел*, что она пробудила в нем лучшие чувства, что она является для него не наказанием за преступление, - совершенное им лишь потому, что он не был с рождения столь же всеобъемлющ духовно, как могуч физически, - а необходимым процессом развития. Мы подчеркиваем слово "видел", чтобы уже теперь указать источник шекспировского миропонимания. Это не самодовлеющий идеализм, не считающийся с действительностью. Это не принятый на веру предрассудок о мировой гармонии. Это закон, порядок, скрытый от нас и от "научной критики", *верующей*, что "случай ведет людей к безумию, преступлению, смерти". Мы видим лишь поверхность явлений и не в силах проникнуть до той глубины, где таятся корни, из которых вырастает человеческая судьба. Шекспир же видел их, и бессмысленная, жестокая трагедия Кориолана получает для него человечески понятный смысл. На место "случая", который является для современного ученого коррелятивом "причины и следствия", у Шекспира является закон нашего внутреннего мира. И этот закон вызван не эстетической потребностью в нравственном наркозе, не желанием посредством лжи в поэзии заставить людей забыть ту правду, которая ужасает их в жизни, а глубоким, вынесенным из доступной лишь величайшему гению сферы наблюдения убеждением, что так именно и происходит *в действительности*. Все то, что рассказывает Брандес о пессимизме Шекспира, который будто бы только и стремился к тому, чтоб хорошенько выругаться в своих драмах, о его сплине, о ненависти к толпе, аристократических тенденциях, скверных запахах, поклонении полубогам и т. д. - все эти "научные соображения" показывают лишь, как много хлопотал критик о том, чтоб собрать побольше догадок из разных книг о Шекспире, и как мало хотел он учиться у великого поэта. Ибо все почти соображения Брандеса высказывались уже несчетное число раз другими критиками. Даже гипотеза об отвращении к "скверному запаху" не новость. Но обыкновенно критики все такого рода соображения Брандеса высказывают мельком, мимоходом, отдавая должное традиции, требующей и некоторого проникновения "в душу" поэта. Все их внимание было обращено на самые пьесы, в которых они умели видеть независимо от того, какие мотивы, по их мнению, подвигли Шекспира к творчеству. Брандес же заранее уверен, что кроме лирики, обусловленной ясными "причинами" - в сущности, дешевыми настроениями - он в Шекспире ничего не найдет, и полагает, что он так судит оттого, что больше понимает, а не оттого, что ему в удел досталась незавидная работа - разрисовывать бледными красками унаследованный от Тэна "случай". Но к этому - мы еще вернемся; теперь же перейдем к величайшему из всех когда-либо написанных художественных произведений: "Королю Лиру".

Ses pièces ne sont pas construites pour satisfaire à des exigences théoriques. Au contraire, ces exigences ne peuvent et ne doivent s'établir que sur la base des résultats de la création poétique. Si Shakespeare donne du sens à la tragédie, ce n'est pas pour apaiser le spectateur, mais parce qu'il voyait un sens à la tragédie. Plutarque, lorsqu'il observe la vie de Coriolan, ne parvient à en tirer qu'un enseignement moral, et il est forcé d'admettre que les dieux, qui ont fait de Coriolan un béliet, l'ont ensuite puni parce qu'il n'était pas un Aristide. Shakespeare, lui, en pénétrant dans la tragédie de Coriolan a *vu* qu'elle avait éveillé en lui les meilleurs sentiments, que sa tragédie n'était pas la châtimeut de son crime – qu'il n'a commis que parce qu'à l'origine son esprit n'était pas aussi vaste que son corps était puissant – mais un processus nécessaire à son développement. Nous soulignons le mot « vu » pour désigner dès à présent la source de la conception du monde de Shakespeare. Il ne s'agit pas de cet idéalisme fat qui ne se soucie en rien de la réalité. Il ne s'agit pas des idées reçues sur l'harmonie universelle. Il s'agit de la loi, de l'ordre dissimulé aux hommes et à la « critique scientifique » qui *croit* que le hasard conduit les hommes à la douleur, au crime, à la démence et à la mort.<sup>8</sup> Nous ne voyons que la surface des phénomènes et nous n'avons pas la force de pénétrer jusqu'à cette profondeur où se cachent les racines de la destinée humaine. Shakespeare, lui, voyait ces racines, et la tragédie insensée, cruelle de Coriolan, lui apparaissait dotée d'un sens compréhensible pour l'homme. À la place du « hasard » qui, d'après le savant moderne, est le corrélat de « la cause et de l'effet », on trouve dans Shakespeare la loi qui régit notre monde intérieur. Et cette loi ne répond ni au besoin esthétique d'être moralement anesthésié, ni au désir de forcer les gens, au moyen de mensonges poétiques, à oublier cette vérité qui les épouvante dans la vie. Elle répond à la conviction profonde – tirée de l'observation de sphères accessibles seulement aux plus grands génies – que c'est exactement ce qui se passe *dans la réalité*. Tout ce que raconte Brandes sur le pessimisme de Shakespeare – qui aurait eu pour seul but de se répandre en injures dans ses drames – ce qu'il dit du spleen, de la haine du poète à l'égard des masses, de ses tendances antidémocratiques, de son dégoût pour les pestilences, de sa vénération des demi-dieux etc., toutes ces « idées scientifiques » montrent uniquement les efforts colossaux déployés par le critique pour collecter le maximum de conjectures dans les pièces de Shakespeare et le peu de désir qu'il avait de s'instruire auprès du poète. En effet, presque toutes les idées de Brandes ont été exprimées un nombre incalculable de fois par d'autres critiques. Même son hypothèse sur les « pestilences » n'est pas une nouveauté. Néanmoins, les critiques exprimaient d'ordinaire ce genre d'idées en passant, sans s'y attarder, sacrifiant ainsi à la tradition qui veut qu'on pénètre « dans l'âme » du poète. Leur attention était entièrement consacrée aux pièces de Shakespeare, dans lesquelles ils parvenaient à plonger leur regard, indépendamment des motivations qui avaient pu, selon eux, pousser le poète à les écrire. Brandes, lui, est d'avance convaincu qu'il ne trouvera rien dans Shakespeare, sinon ce lyrisme conditionné par des « raisons » évidentes, qui ne sont en réalité que des extravagances à deux sous. Et Brandes pense que c'est sa compréhension supérieure Shakespeare qui lui permet de porter ces jugements, et non le fait qu'il s'est chargé de la tâche ingrate d'orner de couleurs insipides ce « hasard » qu'il a hérité de Taine. Mais nous y reviendrons. Venons en plutôt à la plus grande oeuvre littéraire jamais écrite : le *Roi Lear*.

---

8 Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, T.2, IV, *op.cit.*, p.259.

## XXII

Ни разу при разборе других пьес Шекспира - даже "Гамлета" - критика Брандеса не оказывалась столь слабой, как при его попытке объяснить "Короля Лира". И это - не случайность. Чем глубже и многостороннее поэтическое произведение, чем полнее оно захватывает жизнь, тем меньше пригодны для его объяснения те приемы, которыми пользуется "научная критика" вообще. Тэн "Лиры" почти совсем минует и спешит к комедиям, где "яркое и ароматическое цветение" не смущает душу критика: инстинкт истинного ученого правильно предсказал ему самый удобный способ разрешения трудного вопроса. Брандес же, в качестве прозелита, не чувствует трудности, он надеется, что для всякого рода "цветения" можно найти подходящие слова и сравнения и исполнить таким образом всю взятую на себя задачу.

«В "Лире", - говорит он, - глаз Шекспира измерил всю бездну ужасного, *и при этом зрелище у него не закружилась голова и дух его не испытал ни страха, ни слабости.* Когда стоишь на пороге этого произведения, тебя охватывает нечто вроде благоговения - то чувство, которое испытывает человек, когда он переступает через порог Сикстинской капеллы с плафонной живописью Микеланджело. Только здесь чувства более резкие, призыв горя более дикий, гармония красоты совершенно иначе прерывается диссонирующими звуками отчаяния"[\[75\]](#).

Это в критике художник "дополняет и исправляет ученого". Все эти слова давно уже сказаны другими писателями по поводу Лира или иных великих поэтических произведений, и Брандес добыл их лишь затем, чтобы разрисовать заимствованный им у Тэна "случай". До самого конца разбора "Лиры" у него все идут жалкие и торжественные слова вроде тех, которыми пестрит приведенный отрывок - и все это лишь наряд для того же неизменного случая. Но прежде, чем проследить цепь этих слов, мы обратим внимание читателя на те соображения, которыми Брандес объясняет появление на свет "Короля Лира". Без этого критик, конечно, обойтись не может, и ему "драма достаточно ясно говорит о том". Для него очевидно, что Шекспир был очень щедрым человеком, был "подобно облаку у Шелли, Ein ewiges Geben", и кто может сомневаться, что ему за его щедрость платили "самой черной неблагодарностью"? "Ein ewiges Geben" не очень гармонирует с процентами, откупам, закупками земель и т. п., которые скорее напоминают "ein ewiges Nehmen", если высокий слог уже так необходим. Но для гипотезы о том, что "толкнуло" поэта, можно забыть проценты, ибо, если гипотеза будет, то, как помнит читатель, все остальное станет само собою ясно. "Мы видим, например, - рассуждает критик, - что "Гамлет", его величайшее до этой поры произведение, был встречен нападками или, как метко выражается Swinburne, насмешками, криками, шиканьем, свистом, страшным скрытым неодобрением со стороны меньших поэтов. *Мы можем угадать, если и не знаем,* что товарищи его, которым он помогал, театральные поэты, которые удивлялись и завидовали ему, актеры, которых он воспитал и для которых он был духовным отцом - старые, которым он протягивал руку помощи, молодые, за которых он вступался - частью отвернулись от него, частью изменили ему. И каждая новая неблагодарность была ударом для его души. Целые годы он замалчивал свое раздражение, сдерживал его, замыкал его в своей душе.

## XXII

Nulle part dans toute son analyse des pièces de Shakespeare, même dans son analyse d'*Hamlet*, la critique de Brandes ne se montre aussi faible que dans sa tentative d'expliquer le *Roi Lear*. Et ce n'est pas un hasard. Plus une oeuvre poétique est profonde et vaste, plus elle saisit pleinement la vie, moins elle se plie aux moyens dont se sert la « critique scientifique » pour l'expliquer. Taine élude presque complètement *Lear* et se tourne prestement vers les comédies où les « floraisons colorées et parfumées » ne troublent pas l'âme du critique. L'instinct du vrai savant lui souffla fort à propos le moyen le plus commode de résoudre une question difficile. Brandes, lui, en bon prosélyte, ne flaire pas la difficulté. Il espère pouvoir trouver, pour n'importe quel genre de « floraison », les mots et les comparaisons qui conviennent, et accomplir ainsi la tâche dont il s'est chargée.

« Dans le *Roi Lear*, nous dit-il, Shakespeare sonde de l'horreur les profondeurs abyssales, et il ne défailit pas à la vue de ce spectacle, son esprit n'éprouva ni peur ni faiblesse. En franchissant le seuil cette oeuvre, un sentiment de vénération vous saisit comme lorsque vous entrez dans la Chapelle Sixtine avec son plafond peint par Michel-Ange. À ceci près que les souffrances y sont plus intenses, la désolation plus sauvage et les harmonies de la beauté plus nettement contrebalancées par les accents dissonants du désespoir.<sup>1</sup> »

On entend ici la voix de l'artiste qui « complète et corrige le savant ». Tout ceci a été dit depuis longtemps par d'autres écrivains au sujet de *Lear* ou d'autres grandes oeuvres poétiques. Et Brandes n'y recourt que pour dépeindre ce « hasard » qu'il a emprunté à Taine. Jusqu'à la fin de son analyse de *Lear*, des processions entières de solennités et de lamentations se succèdent, dans le goût de celles qui émaillent l'extrait que nous venons de citer. Et tout ceci n'est que la parure de l'immuable hasard. Mais avant de suivre leur enchaînement, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur les idées qui, d'après Brandes, expliquent la naissance du *Roi Lear*. Le critique ne peut évidemment pas s'en passer et à son avis « le drame en témoigne assez clairement ». Il ne fait pas de doute à ses yeux que Shakespeare était un homme fort généreux, « pareil au nuage de Shelley, *ein ewiges Geben*<sup>2</sup> ». Et qui aurait pu se douter que sa générosité fût récompensée par « la plus noire ingratitude » ? Cet « *ewiges Geben* » s'accorde mal avec les prêts à intérêts, les affermages et autres rachats de terres pratiqués par Shakespeare, qui dénotent plutôt un « *ewiges Nehmen* » si le haut style est de rigueur ici<sup>3</sup>. Mais pour le bien de cette nouvelle hypothèse sur ce qui « poussa » le poète à écrire le *Roi Lear*, on peut bien oublier les taux d'intérêt. Car – n'oublions-pas que si l'hypothèse est juste – alors tout s'éclaircira naturellement. « Nous voyons, par exemple – raisonne le critique – qu'*Hamlet*, qui est de loin la meilleure pièce de Shakespeare, a été accueillie par des attaques, ou comme Swinburne l'a si justement noté « par des ricanements, des cris, des huées, des sifflets et un épouvantable désaveu tacite de la part de poètes de moindre envergure que lui ». *Nous pouvons deviner, si ce n'est fermement savoir*, que ses camarades, auxquels il venait en aide ; les poètes du théâtre, qui l'admiraient envieusement ; les acteurs qu'il avait formés et dont il était le mentor ; les hommes âgés qu'il secourait et les jeunes qu'il défendait – tous ces gens devaient alors se détourner de lui ou le trahir. Et chaque nouvelle marque d'ingratitude était un nouveau choc dans sa vie spirituelle. Pendant des années, il se tut, réprima et garda scellée dans son coeur cette indignation.

1 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.129

2 « *Ein ewiges Geben* » (all.) : un « don permanent » (littéralement « un éternel donner », conformément à l'habitude allemande de créer ses concepts sur la forme infinitive du verbe). Cf. Brandes, *op.cit.*, T.2, p.130. Il faut porter au crédit de Brandes la pertinence de sa comparaison, tant l'ode de Shelley à la puissance du nuage rappelle l'aura « climatique » du *Roi Lear* et l'orage dévastateur qui ravina son royaume et sa vie. Néanmoins, le *Nuage* de Shelley, et c'est en cela qu'il est « don permanent », prodigue autant de tempêtes que de fulgurantes éclaircies, toujours riant et « plus prompt que l'éclair » (traduction de Jean Baptiste F.E. de Chatelain in *Beautés de la poésie anglaise*, Londres, Rolandi, 1862-1872)

3 « *Ein ewiges Nehmen* » (all.) : une « permanente appropriation » (littéralement « un éternel prendre ») paraphrase ironiquement l'expression pompeuse (de « haut style ») de Brandes



Но из всех пороков он более всего ненавидел неблагодарность, ибо она делала его духовно беднее"[76]. Очень тонкая догадка! Чтоб подкрепить гипотезу о том, что пьеса, имеющая своим сюжетом неблагодарность детей, написана "по поводу" неблагодарности, Брандес "угадывает", что Шекспир испытал неблагодарность и молчал о ней - пока не рассказал. Но не в этом, конечно, дело. Наши замечания имеют лишь в виду показать, как ненужны эти догадки, которые, в общем, сами собой разумеются. Кто не испытывал неблагодарность? И имеет ли смысл, говоря о пьесе писателя, напоминать, что ему в свое время приходилось на себе испытать, что значит получать за добро злом? Приводить же эти соображения по поводу "Короля Лира", значит решительно не понимать значения этой пьесы, значит, что приведенные выше замечания Брандеса, что в "Лире" Шекспир измерил "всю бездну ужасного" написано им лишь потому, что все так писали, и что ему самому оно ничего не говорит. Ибо, что такое неблагодарность сравнительно со "всеми ужасами жизни?" Сам Лир изгнал Кента, который много лет честно служил ему, и за то только, что Кент сказал ему правду. И тем не менее честный слуга, переодевшись простолюдином, возвращается к своему королю! Но для Брандеса "ужасы жизни" и ее вопросы, несмотря на то, что он знает много слов, которыми их обрисовывают, много предикатов для этого субъекта, решительно ничего не значат. Для него это не вопросы, подлежащие ответу, а виды и роды, требующие лишь описания. "Лир, - говорит он, - необъятная трагедия человеческой жизни; из нее доносится к нам хор страстных, насмешливых, дико требующих и отчаянно жалующихся голосов"[77]. И вызвана у Шекспира эта трагедия неблагодарностью и завистью актеров, которым, между прочим, по Брандесу, поэт много денег не давал: "Шекспир, наверное, не принадлежал к тем художественным натурам, которые, если у них есть что-нибудь, щедро раздают деньги и в беспечном легкомыслии благодетельствуют людям. Энергичный и способный делец, он сберегал и копил"[78]. Если бы Брандес на этот раз прочно держался биографических данных - это избавило бы его от плоской и ненужной догадки. Ибо, если в "Короле Лире" автор "измерял и взвешивал то, что делает жизнь хуже смерти и то, из-за чего жизнь получает цену"[79], т. е. если пред ним, говоря словами Крейссига восстал "самый серьезный и трудный из всех существующих вопросов", то можно ли говорить о "черной (!) неблагодарности", как импульсе к творчеству? Но этот "серьезный и трудный" вопрос, на самом деле, не существует для Брандеса. Ужасы жизни, о которых он говорит столь тщательно подобранными словами, как и весь Шекспир, для него - "только литература", задача которой сводится к тому, чтобы подыскать более или менее разнообразные эпитеты для классификации явлений. "Случай" сам собою разумеется; задача же критика состоит в том, чтобы наряжать его, смотря по обстоятельствам, то в траурные, то в праздничные, то просто в будничные одежды. Повторяем - Брандесу отлично известно, какие вопросы возникали пред Шекспиром, когда он писал своего "Лира": об этом вся шекспировская критика непрерывно толкует, стараясь выяснить смысл этого величественного произведения. Он знает, что "поэт наполняет свою драму такими ужасами, каких он не рисовал со времен своей первой юности ("Тит Андроник") и не боится даже допустить на сцене вырывание глаз"[80]. Но что значит это? Отчего ужасы "Тита Андроника" кажутся нам ненужными и тягостными, а попытки актеров смягчить развязку "Лира" (спасти Корделию от случайной смерти) вызывают в нас самые энергичные протесты, хотя ничего не может быть ужаснее, чем эта случайная, неожиданная, - ненужная, по-видимому, - смерть лучшей из женщин на глазах у старика отца, и без того вынесшего столь нечеловеческие пытки. Брандес "понимает" цели Шекспира:

Mais il haïssait et méprisait l'ingratitude plus que tout autre vice, parce qu'elle appauvriissait son âme.<sup>4</sup> » La fine conjecture que voilà ! Pour étayer l'hypothèse selon laquelle le *Roi Lear*, dont le thème est l'ingratitude des enfants, aurait été écrite « au sujet » de l'ingratitude, Brandes « devine » que Shakespeare a fait l'expérience de l'ingratitude et l'a tenue secrète... jusqu'au jour où il l'a racontée. Mais là n'est pas la question, évidemment. Nos remarques visent seulement à montrer l'inutilité de ces conjectures qui, dans l'ensemble, vont de soi. Qui n'a pas fait l'expérience de l'ingratitude ? Et y a-t-il un sens à rappeler, en parlant de la pièce d'un écrivain, qu'il a du en son temps éprouver ce que signifie payer les violons du bal ? Introduire de telles idées au sujet du *Roi Lear*, c'est décidément ne rien comprendre au sens de cette pièce. Cela veut dire que lorsque Brandes observe que dans le *Roi Lear*, Shakespeare a sondé « de l'horreur les profondeurs abyssales », il l'écrit uniquement parce que c'est ce que tous les autres ont écrit avant lui, et que cela n'a aucun sens pour lui. En effet, qu'est-ce que l'ingratitude comparée à « toutes les horreurs de la vie » ? Lear lui-même a chassé Kent, qui l'avait honnêtement servi pendant de nombreuses années, et au seul motif que Kent lui avait dit la vérité. Et malgré tout, son honnête serviteur, déguisé en homme du peuple, retourne auprès du roi ! Mais pour Brandes, les « horreurs de la vie » et les questions qu'elle pose, bien qu'il connaisse une foule de mots pour les dépeindre, une foule de prédicats à appliquer à ce sujet – ne signifient rien. Pour lui, ce ne sont pas des questions auxquelles on peut répondre, mais des formes et des genres qu'il suffit de décrire. « *Lear*, nous dit-il, est la gigantesque tragédie de la vie humaine ; on y entend résonner en chœur les voix de la passion, du rire, des revendications sauvages et des plaintes désespérées.<sup>5</sup> » Et c'est l'ingratitude et la jalousie des acteurs, que Shakespeare payait d'ailleurs fort mal, qui lui auraient inspiré cette tragédie : « Shakespeare n'était certainement pas de ces natures artistiques qui donnent sans compter lorsqu'ils ont quelque argent, et distribuent leurs bienfaits avec insouciance et légèreté. C'était un homme d'affaires compétent et énergique qui épargnait et qui économisait.<sup>6</sup> » Si Brandes s'en était tenu pour une fois aux données biographiques, il se serait passé de cette conjecture aussi médiocre qu'inutile. Car si dans le *Roi Lear*, l'auteur a « mesuré et pesé ce qui rend la vie pire que la mort et ce qui rend la vie digne d'être vécue<sup>7</sup> », c'est-à-dire, comme le dit Kreyssig, si « la question la plus grave et la plus difficile qui soit » s'était dressée devant lui – comment peut-on encore parler de « noire (!) ingratitude », pour expliquer les motivations du poète ? Mais au fond, cette question « grave et difficile » n'existe pas pour Brandes. Les horreurs de la vie, dont il parle avec des mots si soigneusement choisis, comme le reste de l'oeuvre de Shakespeare n'est pour lui « que littérature », dont la tâche se réduit à trouver des épithètes plus ou moins variés pour classer les phénomènes. Le « hasard » se comprend sans peine. La tâche du critique consiste seulement à le revêtir, selon les circonstances, tantôt du vêtement du deuil, tantôt de parures gaies, tantôt du simple habit de la vie quotidienne. Encore une fois, Brandes sait parfaitement quelles questions ont surgi devant Shakespeare, lorsqu'il écrivait le *Roi Lear*. Tous les critiques de Shakespeare passent leur temps à les interpréter, afin d'élucider le sens de cette oeuvre grandiose. Brandes sait que le poète a « rempli son drame d'horreurs bien pires que celles qu'il avait dépeintes dans sa jeunesse (dans *Titus Andronicus*), allant jusqu'à montrer Gloucester se faire arracher les yeux sur scène.<sup>8</sup> » Mais quel est le sens de tout cela ? Comment se fait-il que les horreurs de *Titus Andronicus* nous semblent inutiles et pénibles, tandis que les efforts des acteurs pour adoucir le dénouement de *Lear* (en sauvant Cordélia d'une mort fortuite) soulèvent en nous d'énergiques protestations ? Pourtant, il n'y a rien de pire au monde que cette mort fortuite, inattendue – et apparemment, inutile – de la meilleure des femmes, sous les yeux de son vieux père, qui même sans cela supporta les tortures les plus inhumaines. Brandes comprend quel était le « but » de Shakespeare :

4 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.130. Le passage de Swinburne, cité par Brandes, est référencé en note comme suit : Swinburne, *A study of Shakespeare*, p.164.

5 Brandes, *op.cit.*, T.2 p.141

6 *Id.*, p.131

7 *Id.*, p.130

8 *Id.*, p.135

"Без сожаления хочет он показать, какова жизнь. Так все идет на свете, говорит вам пьеса. Никогда еще Шекспир не противопоставлял друг другу добро и зло, добрых и злых людей, нигде еще не рисовал он так их взаимную борьбу, как в "Лире", и нигде еще не проявил он такого отвращения к обычной, принятой в театральных представлениях развязке: победе добра над злом. *Слепая и жестокая судьба уничтожает, в конце концов, как добрых, так и злых*"<sup>[81]</sup>.

Такое значение и такой смысл придает Брандес "Королю Лиру". "Слепая судьба" господствует над людьми, и "так все идет на свете". И, говоря это, - Шекспир не дрогнул, его душа не испытала страха. И душа Брандеса тоже выслеживает всю бездну ужасов и тоже держится крепко.

Мы уже говорили по поводу "Гамлета", что значит эта похвальба геройством, что это за люди, которые рассказывают, что видели голову Медузы - и не окаменели, а только ограничились тем, что записали ее приметы, чтобы иметь материал для литературы. Теперь скажем еще раз. Все страшные выражения, которые собрал критик в главах о "Лире" - набор слов, не имеющих в глазах их автора никакого значения. И это единственное, наиболее примиряющее нас с таким видом литературной лжи объяснение. Критик хочет писать как все и как можно новее. Вследствие этого он говорит такие вещи, о реальном значении которых он не имеет ни малейшего представления. Он, очевидно, убежден, что задача писателя - комбинировать принятые теории и гипотезы. Представьте себе слова Брандеса не в книге и по поводу книги, а в жизни. К вам приходит человек и заявляет, что он присутствовал при том, как на глазах 80-летнего старика повесили его любимую дочь, благороднейшее и невиннейшее существо, и затем добавляет: "Что до меня, так я не дрогнул; слепая судьба и т. д." Что подумаете вы про такого человека? Вы не поверите ему, не поверите тому, что он видел эту сцену, или скажете вместе с Лиром, что нужно вскрыть ему сердце и посмотреть, не кроется ли причина жестокости в природе. Но вернее всего будет, если вы скажете, что все это - выдумка, что он ничего не видел и рассказывает вам только сказку, смысла которой он не понимает. Это мы говорим о Брандесе, Тэне и всей "научной" критике, "понимающей", что случай (он же "слепая судьба") властвует над человеком. Корделии эти люди не знали. Ужасы жизни, равно как и ее светлые стороны, известны им как нечто соответствующее принятым в книгах словам. Медузы они не видели, а по картинам кузнеца Вакулы, на которые они глядели не смущаясь - они судят о своей храбрости и силе.

Немецкая критика, не только Ульрици и Гервинус, но даже Крейссиг, говорит о "вине" Лира. Он прогнал из-за пустяков свою дочь, изгнал лучшего слугу и поэтому заслужил свое наказание. Крейссиг даже вменяет в вину Лиру и то обстоятельство, что он приучил ко лжи и лицемерию старших дочерей своих, Регану и Гонерилью и, следовательно, должен отвечать за их преступление. "Возмездие", по мнению немецких критиков, есть то, что мирит нас с "виною" людей, и поэтому-то основным законом поэтического творчества должно быть торжество добра над злом. Наказанная вина знаменует собою недремлющее око Провидения уже здесь, на отмени времен подводящего итоги человеческим поступкам. Такой взгляд приписывается Гервинусом и Ульрици Шекспиру. Несомненно, что насколько эта теория далека от шекспировского миропонимания, настолько же она выше теории "случая", развиваемой Тэном и Брандесом.

« Il cherche à montrer la vie telle qu'elle est, sans apitoiement. « Vous n'en voyez pas moins comment va le monde<sup>9</sup> », nous dit la pièce. Nulle part Shakespeare n'a montré le bien et le mal dans une opposition aussi frontale que dans le *Roi Lear*, nulle part les êtres bons n'ont été aussi directement en conflit avec les méchants, nulle part il n'a rejeté aussi délibérément l'issue habituelle et convenue de cette lutte : le triomphe du bien. Au bout du compte, *le Destin aveugle et cruel fait disparaître les bons comme les méchants*.<sup>10</sup> »

Voilà le sens et la portée que Brandes donne au *Roi Lear*. Le « destin aveugle » règne en maître sur les hommes et c'est ainsi que « va le monde ». Et, en disant cela, Shakespeare n'a pas tremblé, son âme n'en fut pas épouvantée. Et l'âme de Brandes, plongeant à son tour dans l'abîme des horreurs, a résisté avec la même fermeté

Nous avons déjà eu l'occasion, au sujet d'*Hamlet*, de dire ce que signifie cet éloge de l'héroïsme et qui sont ces gens qui nous racontent qu'ils ont vu la tête de Méduse sans se pétrifier, se contentant d'établir son signalement pour en faire un matériau littéraire. Mais répétons-le, toutes les expressions terrifiantes que le critique a réunies dans son analyse de *Lear* ne sont qu'un amas de mots n'ayant aucune signification à ses yeux. C'est la seule explication qui puisse nous réconcilier avec ce genre de mensonge littéraire. Le critique a voulu écrire à la fois comme tout le monde et comme personne avant lui. Par conséquent, il dit des choses sans avoir la moindre idée de ce qu'elles signifient réellement. De toute évidence, il est convaincu que la tâche de l'écrivain consiste à combiner des théories et des hypothèses. Imaginez que les idées de Brandes ne se trouvent pas dans un livre et au sujet d'un livre, mais qu'il les expriment dans la vie. Un homme vient vous voir et vous annonce qu'il était là quand on pendit sous les yeux de son propre père, vieux de quatre-vingts ans, sa fille chérie, la plus noble et la plus innocente créature qui soit. Avant d'ajouter : « Mais je n'ai pas tremblé, le destin aveugle etc. » Que penseriez-vous d'un homme pareil ? Vous ne le croiriez pas. Vous ne croiriez pas qu'il a vu cette scène. Ou alors vous diriez avec *Lear* : « qu'on dissèque cet homme et qu'on voit ce qu'il a du côté du cœur<sup>11</sup> ». Mais le plus probable est encore que vous disiez que tout cela est créé de toutes pièces, qu'il n'a rien vu et qu'il vous raconte des sornettes dont il ignore le sens. C'est ce que nous disons de tous les Brandes, Taine et autres représentants de la « critique scientifique », qui ont « compris » que le hasard (le « destin aveugle ») règne sur les hommes. Ces hommes ne connaissaient pas de Cordélia. Les horreurs de la vie, comme ses aspects lumineux, étaient pour eux quelque chose qui devaient correspondre aux mots qu'on trouve dans les livres. Ils n'ont jamais vu la Méduse. Ce sont les images peintes par Vakoula le Forgeron qu'ils ont osé regarder sans frémir et c'est d'après elles qu'il jugent de leur courage et de leur force.

Les critiques allemands, non seulement Ulrici et Gervinus, mais même Kreissig, parlent de la « culpabilité » de *Lear*. Il a banni sa fille pour une peccadille, chassé son meilleur serviteur, et c'est pourquoi il a mérité son châtement. Kreissig reproche même à *Lear* d'avoir enseigné le mensonge et l'hypocrisie à ses filles aînées, Régane et Goneril. C'est pourquoi il devrait répondre de leurs crimes. Le « châtement », d'après les critiques allemands, est ce qui nous réconcilie avec la « faute » des hommes. Par conséquent, la loi fondamentale de la poésie serait de faire triompher le bien contre le mal. La punition des fautes indiquerait que l'oeil de Providence veille sur nous ici-bas, sur le sable mouvant de ce monde, en dressant le bilan des actions humaines. Gervinus et Ulrici attribue ce point de vue à Shakespeare lui-même. Cette théorie est aussi loin au-dessus de la théorie du « hasard » de Brandes et Taine, qu'elle est loin de la vision du monde de Shakespeare.

---

9 Shakespeare, *Le Roi Lear*, IV, 4, *op.cit.*, T.9, p.350

10 Georg Brandes, *op.cit.*, Vol.2, pp.135-136. C'est Chestov qui souligne. Dans la traduction anglaise de Brandes, la phrase est légèrement différente : à la place de « finalement, au bout du compte ».

11 Paraphrase de Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 6, *op.cit.*, T.9 p.321

Она представляет собою первый шаг в стремлении людей вырваться из безапелляционной власти мертвой природы над живым человеком. Критики знают, что на самом деле на наших глазах торжествуют злые, а добрые "плетутся под тяжестью своего креста, окровавленные и несчастные". Но поэтому-то они и требуют от поэзии идеализма; по их мнению, из области искусства должно быть исключено все то, что греки называли *миагон*, т. е. все, возмущающее душу, все несправедливое и случайное - как ненаказанное преступление, гибель невинного существа и т. д. Причина, вызвавшая такое эстетическое требование, коренится в убеждении, что искусство не имеет иных средств примирить нас с этим *миагон*, кроме веры в "идею" о торжестве правды и то, что, следовательно, та драма, которая не будет проникнута такой идеей, то художественное произведение, в котором не будет соблюден этот принцип трагического, не может дать нам эстетического наслаждения.

Поэтому-то смерть Корделии в "Короле Лире" доставляет столько хлопот немецкой критике и такое удовольствие Брандесу. Немцы, как это им ни тяжело, принуждены составлять обвинительные акты лучшей, самой обаятельной, чистой и поэтической из шекспировских женщин, а Брандес торжествует: если Корделия погибает, то очевидно, что *миагон* не может быть исключен из области художественного творчества, и искусство, в лице величайшего из своих представителей, Шекспира, признало господство случая - законом для человека.

Крейссиг по-своему решает этот вопрос. Хотя он Лира и признает "виновным" и принимает его трагедию, как заслуженное наказание, то о "вине" Корделии он уже не говорит. Правда, она проявила некоторое упрямство в беседе с отцом, она привела в Англию французские войска. Но, очевидно, все время побудительные причины ее чисты и невинны: она не хотела лгать, и затем пришла на защиту оттолкнувшего ее отца, когда его так обидели сестры.

Заметим, между прочим, что в дошекспировской обработке фабулы "Лира" Корделия везде спасается от смерти, возвращает власть отцу, выходит замуж за Эдгара и, таким образом, зло оказывается побежденным. Шекспир, очевидно, умышленно изменил развязку и сделал Корделию жертвой случая. И тем не менее Крейссиг, который с таким глубоким напряжением следит за выводимыми Шекспиром на сцену ужасами, принужден сказать, что вся трагедия заключает в себе примирительное начало, что Шекспир, следовательно, не ставит вопрос, а разрешает его.

Elle représente le premier pas dans les efforts entrepris par l'homme vivant pour briser l'innommable joug que lui inflige la nature inerte. Les critiques savent bien que les méchants triomphent sous nos yeux, tandis que les bons « croulent sous le poids de leur croix, couverts de sang et d'infamie. » Mais c'est justement pour cela qu'ils exigent que la poésie soit idéaliste. D'après eux, tout ce que les Grecs appelaient « *miaron* », c'est-à-dire tout ce qui révolte l'âme, tout ce qui est injuste et fortuit, comme par exemple les crimes impunis ou la mort d'un être innocent, tout cela devait être banni du champ de l'art.<sup>12</sup> La raison expliquant cette exigence esthétique s'enracine dans la conviction selon laquelle l'art ne posséderait pas d'autre moyen de nous réconcilier avec ce « *miaron* » que la foi dans l'« idée » du triomphe de la vérité. Par conséquent, un drame qui ne serait pas pénétré de cette idée, une oeuvre d'art dans laquelle ce principe du tragique ne serait pas respecté, ne saurait nous procurer de plaisir esthétique.

C'est pourquoi la mort de Cordélia dans le *Roi Lear* donne tant de tracas aux critiques allemands et réjouit tant Brandes. Les Allemands sont obligés, à leur corps défendant, d'établir des chefs d'accusation contre la meilleure, la plus charmante, la plus pure et la plus poétique des femmes dans toute l'oeuvre de Shakespeare. Brandes, lui, exulte : si Cordélia meurt, alors il est clair que le « *miaron* » ne peut être exclu du champ de la création artistique. Et l'art, incarné par son plus grand représentant, Shakespeare, a donc reconnu le pouvoir hégémonique du hasard en tant que loi du genre humain. Kreyssig résout à sa manière cette question. Tout en reconnaissant Lear « coupable » et tout en acceptant sa tragédie comme un châtiment mérité, il ne parle pas de « culpabilité » au sujet de Cordélia. Certes, elle se montre obstinée en parlant à son père et fait appel aux armées françaises contre l'Angleterre. Mais il est évident que les raisons qui motivent ses actes sont toujours pures et innocentes : c'est le refus de mentir qui l'oppose à son père et c'est pour défendre ce père qui l'a banni et le protéger de ses soeurs qui l'accablent d'outrages qu'elle attaque l'Angleterre.

Notons, par ailleurs, que dans les versions antérieures de la fable de *Lear*, Cordélia échappe toujours à la mort, rétablit le pouvoir de son père et se marie à Edgar. De cette manière, le mal est toujours vaincu. Il est clair que Shakespeare a délibérément modifié le dénouement de l'histoire et fait de Cordélia une victime du hasard. Malgré tout, Kreyssig, qui observe, dans un état de profonde tension, les horreurs qui se succèdent sur scène, est forcé de dire que la tragédie contient un principe de réconciliation<sup>13</sup>. Par conséquent, d'après lui, Shakespeare n'a pas posé la question de la faute, mais l'a résolue.

---

12 Concept classique de l'esthétique depuis Aristote, le « *miaron* », traduit par « répulsion », est le sentiment que provoque la représentation de l'injustice au théâtre. Considéré par Aristote comme impropre à la tragédie, car nuisible au sentiment de « pitié », le « *miaron* » est évité si le héros, sans être méchant, s'attire des malheurs par une faute quelconque. Dans son *Discours de la tragédie*, Corneille explique ainsi la position d'Aristote : « il ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur et soutient que cela ne produit ni pitié ni crainte, parce que c'est un événement tout à fait injuste. Quelques interprètes poussent la force de ce mot grec *miaron*, qu'il fait servir d'Epithète à cet événement, jusqu'à le rendre par celui d'*abominable*. À quoi j'ajoute qu'un tel succès [au sens de dénouement] excite plus d'indignation et de haine contre celui qui fait souffrir, que de pitié pour celui qui souffre, et qu'ainsi ce sentiment, qui n'est pas le propre de la tragédie à moins que d'être bien ménagé, peut étouffer celui [le sentiment de pitié] qu'elle doit produire et laisser l'auditeur mécontent par la colère qu'il remporte, et qui se mêle à la compassion qui lui plairait, s'il la remportait seule. Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité, parce que non seulement il ne peut naître d'un tel succès aucune pitié, ni crainte ; mais il ne peut même pas nous toucher par ce sentiment naturel de joie, dont nous remplissons la prospérité d'un premier Acteur à qui notre faveur s'attache. » (*Discours de la tragédie*, in *Trois discours sur le poème dramatique*, GF Flammarion, Paris, 1999, pp. 97-98).

13 L'idée de « réconciliation », évoquée ici, est à relier à la traditionnelle « reconnaissance » tragique (*anagnorèse*) qui implique non seulement le dévoilement des identités et des parentés des personnages – qui l'ignoraient jusque là, mais également un rétablissement de l'ordre des choses et la possibilité de pardonner les fautes commises au cours de la pièce. Dans la pièce de Shakespeare, l'*anagnorèse* et le pardon jouent un rôle central.

И поэтому, говорит он, "трагедия в высшей мере заслуживает названия "возвышенной" в шиллеровском смысле, поскольку она с особой резкостью подчеркивает независимость нравственного мира от мира чувственного: истинная трагедия категорического императива во всем его величии, но также во всей его суровости". Брандес же, нередко пользующийся Крейссигом как источником для своих глав о Лире и других трагедиях Шекспира, этот вывод немецкого критика игнорирует, ибо категорический императив противен его душе - не сам по себе, а как некий протест против господства случая, который дает возможность писать жалобные слова. Несомненно, что формулировка Крейссига, несмотря на то, что в нее входит категорический императив<sup>[82]</sup>, свидетельствует о том, как глубоко понял немецкий критик цель "Короля Лира". Он говорит далее, что в этой трагедии поэт, решавший до сих пор "другие проблемы духовной и нравственной жизни, счел возможным представить и эту труднейшую и серьезнейшую проблему в драматической форме". Критик понимает, что если Шекспир, изображая ужасы жизни, "не дрогнул" - то лишь потому, что решил поставленный себе вопрос, т. е. понял смысл этих ужасов. Брандес же, повторяя вслед за Крейссигом первую часть его формулировки, определяющую собою задачу Лира, - вторую часть ее, т. е. разрешение задачи, ответ на вопрос - заимствует уже у Метерлинка. Правда, категорический императив вряд ли нашел бы в Шекспире своего поборника, как мы это увидим при разборе "Макбета", но тем не менее, для Крейссига, который в нем видит единственную возможность освободиться от "miasma", такое разрешение кажется и может казаться, по понятным человеческим соображениям, соответствующим тому примирительному настроению, той ясности духа, которая господствует в "Короле Лире" и которую, как мы помним, вслед за Крейссигом отмечает и Брандес, когда говорит, что у Шекспира, в виду изображаемых им ужасов жизни, не закружилась голова. Крейссиг понимает, что существенно в "Короле Лире" не то, что там изображены страхи, а то, что эти страхи не смутили поэта и не смущают нас, когда мы читаем или видим на сцене трагедию.

C'est pourquoi Kreyssig nous dit que cette « tragédie mérite au plus au point le qualificatif de « sublime » au sens de Schiller, car elle montre avec une netteté particulière l'indépendance du monde moral vis-à-vis du monde sensible. C'est la vraie tragédie de l'impératif catégorique, dans toute sa grandeur et dans toute sa dureté<sup>14</sup> ». Brandes, lui, alors qu'il fait souvent référence à Kreyssig dans son analyse de *Lear* et des autres pièces de Shakespeare, ne tient pas compte de la conclusion du critique allemand. Son âme, en effet, répugne à l'impératif catégorique, non pas, certes, en tant que tel, mais en tant que protestation contre le pouvoir hégémonique de ce hasard qui donne à Brandes toutes les occasions de se lamenter. La formule de Kreyssig, bien qu'elle évoque l'impératif catégorique<sup>15</sup>, montre que le critique allemand avait profondément compris le but du *Roi Lear*. Plus loin, il dit que dans cette tragédie, le poète, qui « avait tenté jusque là de résoudre d'autres problèmes de la vie morale et spirituelle de l'homme, considéra qu'il était possible de représenter aussi ce problème extrêmement grave et difficile sous la forme d'un drame. » Le critique comprend que, si Shakespeare « n'a pas tremblé » en représentant les horreurs de la vie, ce ne peut être que parce qu'il a résolu la question qui s'était posée à lui, autrement dit parce qu'il avait compris le sens de ces horreurs. Brandes, lui, répète la première partie de la formule de Kreyssig – celle où il définit le problème du *Roi Lear* – et remplace la deuxième partie, c'est-à-dire la résolution du problème, la réponse à la question posée, par une citation de Maeterlinck. Certes, l'impératif catégorique n'aurait sans doute pas trouvé dans Shakespeare un ardent défenseur, comme nous le verrons en analysant *Macbeth*. Néanmoins, pour Kreyssig, qui voit dans l'impératif catégorique la seule possibilité de se libérer du « *miaaron* », cette solution semble et peut sembler, pour des raisons humaines évidentes, correspondre à cet état d'esprit apaisé et clairvoyant qui domine dans le *Roi Lear*. Cet état d'esprit, Brandes l'a lui-même remarqué lorsqu'il dit, à la suite de Kreyssig, que Shakespeare n'a pas défailli à la vue des horreurs de la vie qu'il représentait. Kreyssig comprend que l'essentiel, dans le *Roi Lear*, n'est pas le fait que des choses épouvantables y soient représentées, mais qu'elles n'aient pas troublé Shakespeare et qu'elles ne nous troublent pas quand nous lisons la tragédie ou que nous la voyons sur scène.

14 La citation de Kreyssig, qui se trouve probablement dans ses *Vorlesungen über Shakespeare* (Berlin, 1862) est traduite directement du russe. En ce qui concerne la définition du « sublime » chez Schiller, voir *Du Sublime*, in *Oeuvres de Schiller*, T.8, Hachette, Paris, 1869-1873, pp. 462-463 : « Le sentiment du sublime est un sentiment mixte. C'est à la fois un état pénible, qui, dans son paroxysme, se manifeste par une sorte de frisson ; et un état joyeux, qui peut aller jusqu'au ravissement, et qui, sans un être proprement un plaisir, est préféré de beaucoup à toute espèce de plaisir par les âmes délicates. Cette réunion de deux sensations contraires dans un seul et même sentiment prouve d'une façon péremptoire notre indépendance morale. Car, comme il est absolument impossible que le même objet soit avec nous dans deux rapports contraires, il s'ensuit que c'est nous-mêmes qui soutenons avec l'objet deux rapports différents ; qu'il faut par conséquent que deux natures opposées soient unies en nous, lesquelles, à l'idée de cet objet, sont mises en jeu de deux façons tout à fait opposées. Ainsi, nous éprouvons par le sentiment du sublime que l'état de notre nature sensible, que les lois de la nature ne sont pas nécessairement nos lois, et qu'il y a en nous un principe autonome, indépendant de toutes les impressions sensibles. » Si, dans sa définition du sublime, Schiller suit effectivement les réflexions menées par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), le rapprochement opéré par Kreyssig entre « sublime » et « impératif catégorique » est cependant assez douteux. En effet, l'impératif catégorique est le devoir (universellement valable et désintéressé) que l'homme raisonnable s'impose à lui-même. Il a donc peu à voir avec cette « liberté intérieure » que l'homme éprouve dans le sublime, face au spectacle des dangers et de la mort qui menacent, de l'extérieur, son existence physique. Certes, nous dit Schiller dans le *Fragment sur le sublime*, « même certains objets d'un genre idéal [...] jusqu'à l'idée morale du *devoir*, qui assez souvent se comporte comme une puissance ennemie à l'égard de notre existence physique » peuvent être « des objets terribles, dès que *l'imagination* les rapporte à l'instinct de conservation ; et ils deviennent sublimes, dès que la *raison* les applique à ses lois suprêmes. » (*Fragment sur le sublime*, *op.cit.*, p.496) Néanmoins, tout l'enjeu du texte de Schiller est de montrer la victoire de la nature morale de l'homme dans le sublime, et non les conflits latents entre la grandeur de l'impératif catégorique, qui nous élève moralement, et ses rudesses, que Schiller a par ailleurs critiqué dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Pour finir, il paraît également douteux de supposer que la situation tragique de Cordélia, ou même celle de Lear, soit liée à l'accomplissement d'un devoir désintéressé et universalisable, tel que se définit l'impératif catégorique kantien.

15 NdA : Il est d'ailleurs tout à fait vain de la part de Kreyssig d'identifier l'« impératif catégorique » au « sublime » de Schiller. Schiller ne comprenait l'impératif catégorique, et ironisait malicieusement sur le caractère « pur » du devoir.



Поэтому он, подобно Ульрици и Гервинусу, ищет прежде всего объяснить себе, вдумываясь в пьесу, что примиряло Шекспира с жизнью. И приписывает Шекспиру категорический императив, т. к. объяснения Ульрици и Гервинуса не удовлетворяют его. Критик знает, что "предрассудок думать, будто правому делу всегда обеспечена победа", знает, что и Шекспиру это было известно, и старается вывести у поэта, как он примирялся с торжеством неправды. Поэтому, если он приветствует Шекспира, дерзнувшего преступить эстетический принцип и вывести на сцену "miagon", - то это понятно. Но чего торжествует Брандес? Он, который вычитал в "Лире" только одни ужасы, как и в "Тите Андронике", - который вынес из этой трагедии лишь сознание беспомощности человека пред дьявольскими силами? Какое у него основание сохранить ясность духа?

"Потеря Корделии знаменует собой гибель (Untergang). Все люди теряют своих Корделий или чувствуют, что им грозит такая потеря. Потерять самое дорогое и лучшее, что дает цену жизни - вот трагедия жизни. Отсюда вопрос: это обещанный конец? Да, это так. У каждого свой мир, и каждому грозит пережить гибель этого мира. Шекспир в 1606 году был в таком настроении, что мог лишь писать драмы о светопреставлении"[83].

Затем следует перечень всех ужасов "Лира" и - заключение: "Ночью, сидя у своего камина, Шекспир прислушивался к дребезжанию окон под ударами ветра и к вою бури в трубе, и в этих страшных голосах, настигающих друг друга, точно в построенной по правилам контрапункта фуге, он узнал крик горя страждущего человечества"[84]. Это меланхолическое заключение интересно, между прочим, потому еще, что для него понадобилась "гипотеза", которую критик предусмотрительно "обосновал" в начале той главы, которая так печально кончается. "Вероятно, - говорит Брандес, - Шекспир работал по утрам. Обычное распределение дня принуждало его к этому. Но едва ли в светлый утренний час, едва ли даже днем создал Шекспир своего "Лира". "Нет, *достаточно ясно*, что написал он его ночью, в бурю, в страшную грозу, в одну из тех ночей, когда думаешь" - о том, "что в настоящее время называют *скучным* именем социального вопроса"[85]. Все эти слова, словечки и сравнения в высшей степени характерны для Брандеса и подобных ему писателей. Они, эти писатели и их читатели, все знают и обо всем умеют говорить. И фуги, и социальный вопрос, и контрапункт и плафонная живопись, и страшные голоса бури, и светопреставление - что хотите отыщите вы у них, и вся эта притязательная и самодовольная "художественность" заменяет ответы на возникающие вопросы. "Лир" написан - и Шекспир не дрогнул, а Брандес занимается изысканной болтовней, которую называет критикой "Лира", т. е. объяснением этого произведения. И читатели вслед за ним пойдут таким же способом разговаривать и будут убеждены, что исполнили святую обязанность самых культурных людей - стучались в дверь тайны. Когда Тэн говорил о Шекспире - он, по крайней мере, не гримасничал, а произносил красноречивые диссертации по поводу "причины и следствия". Брандесу же этого мало, он не хочет быть односторонним, ему еще нужно быть "художественным", и он, делая мрачное лицо, рассказывает о всяких ужасах, о том, что жизнь хуже смерти, что все мы теряем Корделий и не забывает при этом ни фуг, ни бури, ни прочих словечек своих. "Брось свою негодную мимику", - хочется сказать ему вместе с Гамлетом, и приступи к делу. Но мимика - это все его дело.

Проследим же теперь за трагедией Лира и посмотрим, можно ли не дрогнуть, если она - дело "слепой судьбы".

C'est pourquoi Kreyssig, comme Ulrici ou Gervinus, cherche avant tout à élucider, en se plongeant dans la pièce, ce qui a pu ainsi réconcilier Shakespeare avec la vie. Et comme les explications d'Ulrici et Gervinus ne lui conviennent pas, il attribue à Shakespeare l'impératif catégorique. Le critique sait que « penser que les actions justes finissent toujours par remporter la victoire n'est guère qu'un cliché ». Il sait que Shakespeare en était lui-même conscient, et il s'efforce de découvrir, auprès du poète, comment il s'est réconcilié avec le triomphe du mal et du mensonge. C'est pourquoi, lorsqu'il félicite Shakespeare d'avoir osé contrevenir au principe esthétique interdisant la représentation du « *miaron* » sur scène, on comprend fort bien pourquoi il le fait. Mais de quoi Brandes se réjouit-il ? Lui qui n'a vu dans *Lear* que des horreurs, comme dans *Titus Andronicus* d'ailleurs ; lui qui n'a vu dans cette dernière pièce qu'un aveu de l'impuissance de l'homme face aux puissances démoniaques ? Quelle raison a-t-il de garder les idées claires ?

« Perdre notre Cordélia, voilà la grande catastrophe (NdA : *Untergang*). Tous autant que nous sommes, nous perdons ou vivons sous la menace de perdre notre Cordélia. Perdre ce que nous estimons et chérissons le plus, ce qui, seul, rend la vie digne d'être vécue, voilà la tragédie de la vie. D'où cette question : Est-ce là la fin promise au monde ?<sup>16</sup> Oui. Chacun de nous a son propre monde et vit dans la crainte de son anéantissement. Et Shakespeare, en 1606, n'était pas d'humeur à écrire autre chose que des pièces sur la fin du monde.<sup>17</sup> »

Là-dessus, Brandes dresse la liste de toutes les horreurs de *Lear*, et conclut : « La nuit, assis au coin du feu, Shakespeare écoutait le mugissement de la tempête, qui faisait trembler ses fenêtres, et les hurlements du vent qui s'engouffrait dans la cheminée ; et dans le chœur effroyable de ces voix qui se répondaient en contrepoint comme dans une fugue, il reconnut le cri déchirant de l'humanité souffrante.<sup>18</sup> » Cette mélancolique conclusion est intéressante, par ailleurs, en ceci qu'elle vient parachever « l'hypothèse » que le critique avait pris le soin « d'établir » au début de ce chapitre si tristement achevé : « Sans doute, nous disait Brandes, Shakespeare écrivait-il généralement le matin. La division de la journée à l'époque l'exigeait. Mais il est peu probable que le *Roi Lear* ait été écrit aux premières lueurs du jour, ni même dans la journée. Non, il est clair que Shakespeare a composé cette pièce par une épouvantable nuit d'orage et de tempête, par une de ces nuits, où l'on se prend à penser » à ce « qu'on désigne aujourd'hui sous le terme *ennuyeux* de « question sociale ». <sup>19</sup> » Tous ces mots, tous ces petits mots et ces comparaisons sont on ne peut plus caractéristique du style de Brandes et des écrivains dans son genre. Ces écrivains et leurs lecteurs savent tout, et savent parler de tout. Les fugues, la question sociale, les contrepoints, les fresques italiennes, les mugissements effroyables de la tempête, les fins du monde, tout ce que vous voudrez ! Et tout cet « art » prétentieux et fat les dispense de répondre aux questions qu'ils posent. Shakespeare a écrit *Lear* sans trembler, et Brandes se perd en verbiages raffinées ! Et il appelle cela une « critique » de *Lear*, autrement dit une explication de cette oeuvre. Et ses lecteurs vont se mettre à parler de la même manière, convaincu d'avoir accompli le devoir sacré des hommes de culture : frapper aux portes closes du mystère. Au moins, lorsque Taine parlait de Shakespeare, il ne faisait pas des mines. Il se contentait de disserter avec éloquence sur « les causes et les effets ». Mais c'est encore trop peu pour Brandes. Il ne veut pas être unilatéral, il lui faut encore être « artistique ». Alors, prenant un air sombre, il se met à vous raconter toutes sortes d'horreurs, à vous dire que la vie est pire que la mort, que nous perdons tous nos Cordélia. Et il n'oublie pas d'agrémenter cela de fugues, de tempêtes et de tous ces petits mots qu'il affectionne. « Laisse là tes pitoyables grimaces<sup>20</sup> », a-t-on envie de lui dire comme Hamlet à l'acteur Lucianus, et viens-en au fait ! Mais faire des grimaces, c'est là tout ce qu'il sait faire. Mais parcourons à présent la tragédie de *Lear*, et voyons s'il est possible la lire sans trembler, si elle n'est le fait que du « destin aveugle ».

---

16 Allusion à la question que pose Kent en voyant Lear arriver avec le cadavre de sa fille Cordélia dans les bras. Cf. *Le Roi Lear*, V, 3, *op.cit.*, T.9, p.379.

17 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.141

18 *Id.*

19 *Id.*, p.134. Chestov supprime dans le texte de Brandes la description ampoulée des « misères du monde » et la remplace adroitement par ce qu'elle signifie pour le critique, un concept ennuyeux.

20 Shakespeare, *Hamlet*, III, 1, *op.cit.*, T.1, p.290

## XXIII

Первая сцена первого действия "Короля Лира", вызывала наиболее всего нападок со стороны критиков. Гете назвал ее "бессмысленной". Брандес присоединяется к тем, которые считают эту сцену неудачной. "В введении нет никакой разумной мотивировки образа действий короля, но Шекспир принял его целиком из прежней драмы со свойственным ему суверенным пренебрежением и равнодушием ко всему несущественному"[86]. Это "суверенное пренебрежение", как и все другие суверенные свойства Шекспира, уже давно служат критикам во всех тех случаях, когда нет более подходящего к делу объяснения, и Брандес мог со спокойной совестью повторить, вслед за другими, свои слова. Но нам кажется, что "Король Лир" в такого рода оправданиях не нуждается. Первая сцена, как и все сцены этого великого произведения, полна глубокого смысла. В ней, как она ни коротка, пред нами сразу обрисовывается Лир во всей полноте своего могучего и необузданного характера. Ему 80 лет, он устал от забот трудной царской власти, хочет без ноши на плечах плестись к гробу и поэтому решил осуществить свой давнишний замысел: разделить меж дочерьми свое царство. Но прежде, чем "наградить" - Лир полагает, что он награждает, хотя сам сейчас сказал, что он лишь снимает с себя ношу - но прежде, чем награждать, он желает услышать от детей своих, насколько они его любят, ибо, очевидно ему, награда должна соответствовать степени любви. Конечно, для него это чисто формальный вопрос. Он слишком убежден, что его, Лира, с настроениями которого и стихии не смели спорить, все должны любить и почитать, как первого из людей. Если он спрашивает дочерей своих, то это потому лишь, почему он слушал столько лет лесть придворных - не затем, чтобы убедиться в своем величии, а чтоб лишний раз мельком, мимоходом взглянуть, как оно отразится в зеркале похвальных слов. И, несомненно, изображение всегда ему казалось ничтожным в сравнении с действительностью. На что уже мастерица Гонерилья подыскивать "знаки своей любви"! Она Лира любит больше, чем свет очей, пространство, свободу, красоту, богатство, честь - даже больше, чем жизнь. Лира это не трогает. Он рассеянно слушает до конца и затем "наградает" - отдает ей ту часть, которая уже была заранее ей предназначена. Затем и Регана разливается в сладких словах. Она одной породы с сестрой и все сказанное Гонерильей подтверждает - с одним лишь добавленьем, что считает себя врагом всех радостей земных и видит счастье жизни лишь в любви к своему высокому отцу. Во всей этой великолепной лжи Лир не чувствует и тени преувеличения. Иного языка, когда речь идет о любви к нему, он и не допускает, он, столько лет бывший королем и предметом поклонения всех. И вдруг, когда доходит очередь до Корделии, она, которая умеет только любить и молчать и которая, несмотря на то, что выросла в атмосфере дворца, не научилась условной лжи, ставшей второй правдой для Лира, отвечает ему двумя словами: "Государь - ничего". Лир еще не сразу выходит из себя. Он предлагает ей подумать и сказать. И Корделия говорит ему, что она его так любит, как того требует долг, и что, если бы она одного отца любила, как сестры, то никогда не вышла бы замуж, и что также и сестрам незачем было бы жить с мужьями. Лир, слушая эти правдивые и нежные слова, не верит себе. Они кажутся ему слабыми, бессодержательными, ничтожными. Разве его, Лира, нужно любить, как долг повелевает любить отца?!

## XXIII

La toute première scène du *Roi Lear* est celle qui s'est le plus attiré les foudres de la critique. Goethe la trouvait « dénuée de sens »<sup>1</sup>. Brandes se joint à ceux qui trouvent cette scène ratée. « Dans l'introduction, on ne trouve pas le moindre motif raisonnable aux agissements du roi. Shakespeare l'a entièrement reprise de l'ancienne pièce, affichant un souverain mépris, comme à son habitude, pour tout ce qui n'est pas essentiel au drame.<sup>2</sup> » Ce « souverain mépris », comme toutes les autres souveraines qualités de Shakespeare, sont depuis longtemps invoqués par la critique chaque fois qu'elle n'a plus d'explication valable à fournir. Brandes pouvait donc avoir la conscience tranquille en répétant ce lieu commun. Mais, nous semble-t-il, le *Roi Lear* n'a pas besoin de justification de ce genre. Cette première scène, comme toutes les scènes de cette grande oeuvre, est pleine d'un sens profond. Malgré sa brièveté, elle nous présente immédiatement Lear dans toute son indomptable puissance. Il a 80 ans, il est las du difficile exercice de la royauté, il veut se débarrasser de ce poids et se traîner sans encombre vers la mort<sup>3</sup>. C'est pourquoi il décide d'accomplir un dessein longtemps caressé : partager son royaume entre ses filles. Mais avant de leur offrir cette « récompense » - Lear pense, en effet, qu'ils les récompense, alors qu'il vient de dire qu'il ne fait que se débarrasser d'un poids – avant, donc, d'offrir à ses filles cette récompense, il souhaite qu'elles lui disent à quel point elles l'aiment. Car il lui paraît évident que cette récompense doit correspondre au degré de leur amour. Bien sûr, ce n'est qu'une pure formalité à ses yeux. Il n'est que trop convaincu que lui, Lear, dont même les éléments n'osent pas défier l'humeur, doit être aimé et respecté de tous comme le premier parmi les hommes. S'il interroge ses filles, c'est uniquement parce qu'il a passé tant d'années à écouter les flatteries de sa cour. Ce n'est pas pour s'assurer de sa grandeur, mais pour admirer encore une fois, furtivement, en passant, le reflet de sa grandeur dans ce miroir élogieux. Et sans doute, cette image lui a-t-elle toujours semblé bien en-deçà de la réalité. Et l'habile Goneril commence à chercher les « gages de son amour » ! Elle aime Lear plus chèrement que la vue, l'espace et la liberté, de préférence à tout ce qui est précieux, riche ou rare, non moins que la beauté et l'honneur – et même plus que la vie<sup>4</sup>. Tout cela n'émeut pas Lear. Il écoute Goneril d'une oreille, puis quand elle a fini, il la « récompense », c'est-à-dire il lui donne la part qui lui était réservée depuis le début. Puis c'est au tour de Régane de se répandre en paroles mielleuses. Elle est de la même trempe que sa soeur et confirme tout ce qu'a dit Goneril, à cet ajout près qu'elle se déclare l'ennemie de toutes les joies terrestres et ne trouve de félicité que dans l'amour de son Altesse, son père<sup>5</sup>. Dans tout ce grandiose mensonge, Lear ne voit pas l'ombre d'une exagération. Lui qui fut si longtemps roi et l'objet de la vénération de tous, il ne tolère pas d'autre langage que celui-là quand il est question de l'amour qu'on lui porte. Quand soudain, vient le tour de Cordélia, qui ne sait qu'aimer et se taire. Bien qu'élevée à la cour, elle n'a pas appris les mensonges conventionnels, qui sont devenus une « seconde » vérité pour Lear<sup>6</sup>. Et elle lui fait cette réponse qui tient en deux mots : « Rien, monseigneur. » Lear ne se met pas en colère immédiatement. Il lui propose de réfléchir et d'en dire davantage. Cordélia lui dit alors qu'elle l'aime autant que le devoir l'exige et que, si elle aimait son père autant que ses soeurs le disent, elle ne se marierait pas, et ses soeurs non plus n'auraient pas besoin de maris. En entendant ces paroles véridiques et tendres, Lear n'y croit pas. Elles lui paraissent faibles, pauvres, insignifiantes. Comment peut-on l'aimer, lui, Lear, comme le devoir commande d'aimer un père ?!

---

1 La critique de Goethe est mentionnée dans l'édition anglaise du *Roi Lear*, in. *Shakespeare*, edited by Howard Furness, Vol.5, Philadelphia, J.B. Lippincott, 1880, p.461.

2 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.135

3 Shakespeare, *Le Roi Lear*, I, 1, *op.cit.*, T.9, p. 235

4 *Id.*

5 *Id.*, p.236

6 « Seconde vérité » est à entendre au sens de « seconde nature ». Autrement dit, ces mensonges ont remplacés la vérité pour lui.

И он в искреннем негодовании восклицает: "Так молода и так черства ты сердцем"! На это Корделия отвечает ему: "Я молода - но правды не боюсь". И тут только Лира взрывает. Есть какая-то правда, источник закона. Правда, которая старше, могущественнее его. Это - то, чего он не умеет понять. Опираясь на правду и не бояться, не чтить его, Лира! Большого оскорбления король, конечно, не слышал во всю жизнь свою, которая была рядом блестящих свидетельств того, что он, Лир, дает всему начало, что вся жизнь, все живое существует для него. После, когда французский король удивился, что Корделия за столь малую вину так жестоко наказана, Лир восклицает: "Лучше б ей не родиться, чем мне не угодить!.." И так именно понимал король - все 80 лет, которые он провел на свете, - жизнь и людей. Все существуют, чтоб ему угождать и, в той мере, в какой ему угождают или противятся, люди заслуживают награды или наказания. Кент пытается остановить короля - но Лир его не слушает. Молчать! - кричит он ему; не смей соваться меж змеем и его губительной яростью. Кент не слушается, Лир снова повторяет угрозу: "Натянут лук - не стой перед стрелой!" Кента это не только не удерживает, но, напротив, заставляет еще более повысить голос. Этого уже вполне достаточно, чтобы сделать его "крамольником" в глазах Лира, и чем энергичнее протестует честный слуга, тем сильнее растет негодование короля. Сперва Лир лишь гонит Кента, но под конец он хватается за меч, и только вмешательство Олбени и Корнуола предупреждает кровавую развязку, и Кент платится за свою правду, которая представляется Лиру изменой - изгнанием. В немилость Лира попадает и французский король, который ему кажется крамольником только потому, что он заодно с Корделией и Кентом. Лир гонит его вместе со своей отверженной дочерью и зовет за собою бургундского герцога, забыв, что у этого любовь неразлучна с расчетом. Он так глубоко чтит свой королевский сан и себя, короля, что высшего преступления, чем оскорбление величества - для него нет. И эта черта создает в его душе великую трагедию, ибо благодаря ей - он стал великим человеком. Поэтому он снимает с себя корону, он отдает дочерям всю власть свою - и оставляет за собою лишь честь и королевский титул, которых ничто не охраняет. Вся расправа, все владенья, все доходы - у дочерей. Лир остается только королем от головы до ног. И этот настоящий король без короны, король душой пойдет войной против других земных королей, с их могуществом, солдатами и придворными, ничего не имея за собой, кроме бессильной жалости Глостера, да еще более бессильной поддержки философствующего шута и беспокойного Кента. Один против всех! И не Брут, молодой, полный жизни, не Кориолан, герой, поднявший всех вольсков, а хилый, слабый старик восстанет против людей и стихии за оскорбленное величие человеческого достоинства.

Таким образом, первая сцена оказывается не только достаточно мотивированной, но, более того, заключающей в себе мотивировку всех дальнейших поступков Лира.

"Когда я дрожал от студеного ветра, когда гром не захотел умолкнуть по моему приказу, тут-то я их хорошо понял!

Alors il pousse ce cri de sincère indignation : « Si jeune, et si peu tendre ! » auquel Cordélia répond « Si jeune, monseigneur, et si sincère!<sup>7</sup> » Et c'est là que Lear explose. Il existe une vérité, une source dont découlent les lois. Une vérité qui est plus vieille et plus puissante que lui. Lear est incapable de comprendre cela. Comment ose-t-on ainsi s'adosser à la vérité et ne pas avoir peur de lui, Lear ! comment ose-t-on lui manquer ainsi de respect ! De toute sa vie, le roi n'a bien sûr jamais entendu pareil affront, constamment entouré des brillants témoignages de sa puissance. C'est lui, Lear, qui donne à toute chose son principe, c'est pour lui que toute la vie et tout ce qui est vivant existe. Lorsque le roi de France s'étonne que Cordélia soit si cruellement punie pour la faute minime qu'elle a commise, Lear lance à Cordélia : « Mieux vaudrait pour toi n'être pas née que de m'avoir à ce point déplu.<sup>8</sup> » Et c'est exactement comme cela que le roi, durant les 80 ans qu'il a passés sur terre, a compris la vie et les hommes. Chacun existe pour lui plaire et mérite d'être récompensé ou puni selon le plaisir ou le déplaisir qu'il lui cause. Kent essaie d'arrêter le roi, mais celui-ci ne l'écoute pas. « Silence !, hurle-t-il, ne vous mettez pas entre le dragon et sa fureur.<sup>9</sup> » Kent refuse d'obéir et Lear répète sa menace : « L'arc est bandé et ajusté : évite la flèche.<sup>10</sup> » Or, non seulement la menace n'arrête pas Kent, mais elle le force même à hausser le ton. C'est assez pour faire de lui un « félon » aux yeux de Lear. Et plus son fidèle serviteur proteste énergiquement, plus le mécontentement de Lear augmente. D'abord, Lear se contente de chasser Kent, puis il menace de sortir son épée, et seule l'intervention d'Albany et Cornouailles permet d'éviter un bain de sang. En récompense de sa sincérité – de sa trahison, aux yeux de Lear – Kent est condamné au bannissement. Même le roi de France s'en prend au manque d'indulgence de Lear, qui le considère comme un « félon » uniquement parce qu'il est de connivence avec Cordélia et Kent. Lear chasse ensuite le roi de France et sa propre fille, maudite et reniée ; et appelle à lui le duc de Bourgogne, oubliant sur le champ que chez cet homme, l'amour est inséparable du calcul<sup>11</sup>. Lear a une telle estime de sa dignité royale et de lui-même, en tant que roi, qu'il ne peut pas concevoir de crime plus grave qu'un outrage à sa grandeur. Et c'est ce trait de caractère qui va soulever dans son âme cette grande tragédie, car c'est grâce à ce trait de caractère qu'il devint d'abord un grand homme. C'est grâce à lui qu'il ôta sa couronne et confia tout son pouvoir à ses filles, ne conservant pour lui que le nom et les titres de roi, sans aucune garantie. L'autorité, le revenu, le gouvernement des affaires<sup>12</sup>, il les laisse à ses filles. Lear reste seulement un roi, de la tête aux pieds<sup>13</sup>. Et ce vrai roi privé de sa couronne, ce roi dans l'âme, va partir en guerre contre tous les autres rois de la terre, avec leur puissance, leurs soldats et leurs hommes de cour, lui qui ne possède rien sinon la compassion impuissante de Gloucester et le soutien plus impuissant encore d'un Fou qui philosophe et de l'impétueux Kent. Seul contre tous ! Et il ne s'agit pas de Brutus, qui est encore dans la force de l'âge, ni de Coriolan, ce héros qui soumit à lui seul les Volsques, non, c'est un frêle vieillard aux forces vacillantes qui se révolte contre les hommes et contre les éléments au nom de la grandeur offensée de la dignité humaine.

Ainsi, cette première scène est non seulement amplement justifiée, mais elle expose même les motifs qui poussent Lear à agir comme il le fait dans les scènes suivantes.

« Du moment où la pluie  
Est venue me mouiller, où le vent m'a fait claquer les dents, où  
Le tonnerre a refusé de se taire sur mon ordre, alors j'ai reconnu,  
Alors j'ai senti leur sincérité [des hommes de la cour royale]. Allez ! ce ne sont pas

---

7 *Id.*, p.237

8 *Id.*, p.242

9 *Id.*, p.238

10 *Id.*, p.239

11 Le duc de Bourgogne vient de refuser d'épouser Cordélia parce que son père l'a laissée sans dot.

12 *Id.* p.238

13 *Id.*, IV, 6, *op.cit.*, T.9, p.349

Нет, лъстивым речам не нужно верить. Мне говорят, что я всемогущ: лихорадка сильнее меня".

Эти слова произносит в конце четвертого действия тот Лир, который в первом действии прогоняет Корделию, отдавая ей в приданое ее правду; который говорит, что лучше бы его дочери не родиться, чем не угодить ему, королю. Сопоставьте только эти два момента - начала и конца трагедии - и осмысленность, необходимость вступительной сцены станет для вас совершенно ясна. Если Лир не знал, а он именно не знал, что гром не умолкнет по его приказу; что лихорадка сильнее его, то как же мог допустить он, что Корделия не даст ему тех нескольких слов острой лести, которую все, без его просьбы, не затруднялись преподнести ему в таком неслыханно гиперболическом количестве, что убедили его и в подвластности стихий. Он, в котором "every inch a king" - каждый вершок - король, не подозревал и не мог подозревать, что власть его покоится на грубой силе солдат. Он всем существом своим чувствовал верховные права своей личности, человеческой личности - а не короны, ему принадлежавшей. Придворные лгали ему, рассчитывая на подачки и, не подозревая того, рассказали ему великую правду - но лишь наполовину. Другую половину он узнал от дочерей своих, которые прежде льстили ему вместе с придворными лгунами, а после - вместе с новыми своими "угодниками" - дождем, громом, бурей - пошли войной против старой и седой головы. В первой сцене вы сразу видите пред собою короля, every inch a king - ту великую духовную силу, которая не изменяет Лиру никогда, даже тогда, когда он, сам того не ведая, казнит лучших и правых. Слабый человек, ищущий лишь удобств и покоя, не прогнал бы ни Кента, ни Корделию и не оскорбился бы тем, что ему предпочли правду, хотя бы и считал, что так не должно быть. Но "король от головы до ног" вырывает из своего сердца Корделию, любимейшую дочь, предмет похвал и подпору в старости, когда она показалась ему не такой, какой она должна быть. Смешно говорить о "болезни его возраста", о "сумасбродстве", о чем рассказывают Гонерилья и Регана, а вслед за ними и некоторые критики. Дочерям хочется скорее проявить свои "причуды", и они еще прежде чем вступить во владение короной, сговариваются о том, как отделаться от отца. Для Шекспира Лир в первом действии не капризный старик а могучий король. Ибо капризный человек, не имеющий внутренней опоры, всегда готов уступить, если иначе нельзя уладить свои дела. И для капризных людей трагедия - невозможна. Они могут быть несчастны, но станут терпеть лишь обязательное горе - вроде болезни; принять же на себя, как это сделал Лир - отчаяние, безумие и смерть - они не захотят и не сумеют.

Des gens de parole : à les entendre, j'étais tout ;  
C'est un mensonge : je ne suis pas à l'épreuve de la fièvre.<sup>14</sup> »

Voilà ce que dit Lear à la fin du quatrième acte. Voilà ce que dit ce roi, qui, au premier acte, reniait Cordélia en lui laissant sa sincérité pour dot et en lui disant qu'il aurait mieux valu qu'elle ne soit jamais née, plutôt que de déplaire à son roi. Comparez seulement ces deux moments – le début et la fin de la pièce – et vous verrez clairement le sens et la nécessité de la scène d'exposition dans le *Roi Lear*. Si Lear ignorait – et il l'ignorait en effet – que le tonnerre pouvait refuser de se taire sur son ordre, s'il ignorait qu'il n'était pas à l'épreuve de la fièvre, alors comment aurait-il pu tolérer que Cordélia lui refuse ces quelques flatteries raffinées que tout le monde à la cour, sans même avoir à le demander, lui prodiguait en quantité assez inouïe pour le convaincre qu'il surpassait les puissances de la nature ? Lui dont chaque parcelle d'être est royale (« *every inch a king* »), il ne soupçonnait pas – et ne pouvait pas soupçonner – que son pouvoir allait devoir s'appuyer sur la force grossière d'un soldat. De tout son être, il reconnaissait intérieurement les droits suprêmes de sa personne, de la personne humaine, et non pas les droits de la couronne. Les hommes de la cour lui mentaient, dans l'espoir d'une éternité, mais sans même sans douter, ils étaient en train de lui faire part d'une grande vérité. Seulement, ils ne lui en racontèrent que la moitié. L'autre moitié de la vérité, Lear l'apprit de ses filles. Elles qui jadis flattaient leur père de concert avec tous les menteurs de la cour, elles prirent bientôt le parti de la pluie, du tonnerre et du vent – leurs nouveaux « ministres » - et lancèrent leurs légions contre la tête si vieille et si blanche<sup>15</sup> de leur père ! Dans cette première scène du *Roi Lear*, vous voyez se dresser devant vous ce roi « *every inch a king* » avec cette force d'âme qui ne le trahit jamais, même lorsqu'il en vient à châtier sans le savoir les meilleurs et les plus justes de ses sujets. Un homme faible, qui ne se soucie que de son confort et de sa tranquillité, n'aurait jamais chassé Kent et Cordélia. Il n'aurait pas été offensé qu'on lui préférât la vérité, même s'il avait jugé cela inacceptable. Lear, lui, « roi des pieds à la tête », préfère encore extirper de son cœur sa fille bien-aimée, le thème de ses éloges et le baume de sa vieillesse<sup>16</sup>, quand elle ne se montre par digne de ce qu'elle doit être à ses yeux. Il est ridicule de parler d'« infirmité de la vieillesse » et de « sénilité », comme le font Régane, Goneril<sup>17</sup>, et certains critiques à leur suite. Ses filles veulent surtout faire valoir leurs propres « caprices », et, avant même de s'emparer de la couronne, elles se mettent d'accord sur le moyen de se débarrasser de leur père. Pour Shakespeare, Lear n'est pas un vieillard capricieux au premier acte, mais un roi puissant. En effet, un homme capricieux, s'il n'est pas intimement convaincu de son bon droit, est toujours prêt à céder s'il n'a pas d'autre moyen d'arranger ses affaires. Il est d'ailleurs impensable qu'un homme capricieux vive une tragédie. Il sera peut-être malheureux, mais il n'endurera que des malheurs inévitables, comme les maladies par exemple. Il n'acceptera jamais d'endurer, comme Lear, le désespoir, la folie et la mort. Il n'en aurait ni la volonté, ni le courage.

---

14 *Id.*, IV, 6, *op.cit.*, T.9, p.349

15 *Id.*, III, 2, *op.cit.*, T.9 p.305

16 *Id.*, I, 1, *op.cit.*, T.9, p.242

17 *Id.*, p.245



## XXIV

В четвертой сцене первого же действия первое столкновение Лира с Гонерильей. Он возвращается с охоты и неожиданно замечает, что с ним начинают обходиться без прежнего почтения. "Мне кажется, что мир спит!" - восклицает он, и в сердце его шевелится недоброе предчувствие.

Дворецкий, которого прежде колотила лихорадка при виде короля, уходит, не выслушавши Лира; потом на его вопрос: "Кто я такой, сэ?" отвечает: "Отец государыни". Немного нужно догадливости, чтобы понять, что дворецкий не дерзнул бы так говорить, если б его не поощрили свыше. А тут и рыцарь из свиты, и переодетый Кент, принятый Лиром в услужение, и шут - вместо того, чтобы успокаивать короля, всеми речами и поступками своими еще более оттеняют его положение. Кент бьет и выгалкивает дворецкого, рыцарь из свиты докладывает Лиру, что "вся прислуга, сам герцог и дочь теперь не так вежливы, как всегда бывали", дурак отпускает горькие шутки, сводящиеся к тому, что Лир дал дочерям розгу и стал отстегивать подтяжки. Гервинус находит в словах и действиях этих лиц необдуманность. Все это лишь "способствует обострению отношений между Лиром и дочерьми".

Почти то же говорит и Крейссиг. По Гервинусу, шутки дурака имеют лишь чисто эстетическое назначение, чтоб зрителю не слишком тяжело было следить за вспышками гнева Лира. Нам кажется, что это эстетическое объяснение здесь излишне. Шекспир дает нам в словах рыцаря лучшее объяснение: "Долг мой, - говорит рыцарь Лиру, - не велит мне молчать, когда я предполагаю оскорбление вашему величеству". Ведь вся трагедия Лира основана на том, что дочери и их угодливые рабы с того момента, когда Лир лишился прежней власти, отказывают ему и в "прежнем почтении". Задача близких к Лиру людей менее всего могла сводиться к тому, чтоб как-нибудь уладить возникавшие недоразумения. Они потому так и преданы королю без короны, что одного с ним чекана. Они льнут к тому, кто не в милости, так станут ли они учить его смирению пред силой? Их образ действий - не результат случайности или необдуманности. Прямота Кента далеко не свидетельствует о том, что в нем "больше мужества, чем ума", как согласно повторяют и Гервинус, и Крейссиг, и его поступки не являют собой опыта пробивания стены лбом, как полагает Крейссиг. Наоборот, все эти лица - и рыцарь, и шут, и Кент не хотят примирения и сознательно не допускают Лира унижаться перед дочерьми. Лир потому и мил их сердцу, потому и находит в них столь преданных слуг, что они верят в его достоинство, что ценят в нем не владельца короны, а человека, в котором "every inch a king".

На первое же замечание Гонерильи Лир реагирует с страшной силой. Он чувствует сразу, что он не Лир, а тень Лира. "Лир так ходит? Лир так говорит? Иль ум его расслаб? Спит он, что ли?" - восклицает он.

## XXIV

Toujours au premier acte, à la scène 4, un premier conflit éclate entre Lear et Goneril. De retour de la chasse, il constate avec surprise que ses gens commencent à le traiter moins respectueusement qu'autrefois. « Je crois que tout le monde dort<sup>1</sup> », s'écrie-t-il ! Et un mauvais pressentiment commence à remuer en lui.

Son majordome, qui jadis tremblait fiévreusement chaque fois qu'il apercevait le roi, quitte la pièce sans même le laisser achever sa phrase. Puis, lorsque Lear lui demande « Qui suis-je, monsieur ? », il lui répond : « Le père de madame.<sup>2</sup> » Il ne faut pas beaucoup de flair pour comprendre qu'Oswald n'aurait jamais osé parler de la sorte s'il n'en avait pas reçu l'ordre d'en haut. Et dans ce contexte, aussi bien le chevalier que Kent – déguisé en homme du peuple pour s'engager au service du roi – ou encore le fou, tous assombrissent encore, par leurs actes et par leurs paroles, la situation du roi, au lieu de le rassurer. Kent frappe le majordome et le met dehors. Le chevalier fait état d'« un grand relâchement de bienveillance, aussi bien parmi les gens de service que chez le duc lui-même et chez [la] fille<sup>3</sup> » de Lear. Quant au fou, il fait d'amères plaisanteries qui peuvent se résumer à celle où il dit que Lear s'est fait l'enfant de ses filles, le jour où il leur a livré la verge en mettant bas ses culottes<sup>4</sup>.

Kreyssig dit pratiquement la même chose. D'après Gervinus, les plaisanteries du fou ont seulement une fonction esthétique. Elles visent à rendre supportable pour le spectateur les accès de fureur de Lear. À mon sens, cette explication esthétique est superflue ici. La meilleure explication nous est encore donnée par Shakespeare, dans cette réplique du chevalier : « Mon zèle ne saurait rester silencieux, quand je crois Votre Altesse lésée.<sup>5</sup> » En effet, toute la tragédie de Lear repose sur le fait que ses filles et leurs esclaves zélés refusent de le traiter avec « la même affection cérémonieuse que par le passé », depuis que Lear a renoncé au pouvoir royal. Et les hommes proches de Lear cherchent tout sauf à dissiper les désaccords. S'ils sont dévoués à ce roi sans couronne, c'est justement parce qu'ils sont de la même trempe que lui. Ils prêtent main forte à un homme tombé en disgrâce et il faudrait qu'ils lui apprennent à baisser la tête ? Leur manière d'agir n'est ni le fruit du hasard ni une étourderie de la part de Shakespeare. La franchise de Kent ne témoigne aucunement du fait qu'il aurait « davantage de courage que d'esprit<sup>6</sup> », comme le répètent en chœur Kreyssig et Gervinus. Et ses actes ne sont pas celui d'un homme qui se frappe la tête contre les murs, comme le pense Kreyssig. Au contraire, tous ces personnages – le chevalier, Kent et le fou – ne veulent pas de réconciliation et ils empêchent délibérément le roi de s'abaisser devant ses filles. Si Lear est si cher à leur cœur, c'est justement parce qu'il trouve en eux des serviteurs dévoués, qui ne doutent pas de sa valeur et l'estiment non pas en tant que de représentant de la couronne, mais en tant qu'homme, chez qui « *every inch a king* »<sup>7</sup>.

À la première remarque de Goneril, Lear réagit avec violence. Il perçoit immédiatement qu'il n'est plus que l'ombre de Lear. « Est-ce ainsi que Lear marche, ainsi qu'il parle ? Où sont ses yeux ? Ou sa perception s'affaiblit, ou son discernement est une léthargie...<sup>8</sup> »

1 *Id.*, I, 4, *op.cit.*, T.9, p.257

2 *Id.*, p.258

3 *Id.*, p.257

4 *Id.*, p.263. Le jeu de mots du fou s'appuie sur le double sens du mot « verge », organe de la virilité, mais aussi du pouvoir royal, que Lear, d'après le fou, a commis l'erreur de livrer à ses filles.

5 *Id.*, p.257

6 Cf. *Id.*, II, 4 *op.cit.*, T.9, p.290. Expliquant à Lear pourquoi il a été mis dans les fers par ses filles, Kent revient sur son altercation avec Oswald : « Écoutant mon sentiment plus que ma réflexion, j'ai dégainé »

7 La phrase de Chestov est un peu obscure, il est probable qu'il ait voulu dire que ce dévouement est la raison pour laquelle *Lear* apprécie ses fidèles serviteurs, et non l'inverse.

8 *Id.*, I, 4, *op.cit.*, T.9, pp.264-265

Еще так недавно эта самая Гонерилья и все люди, с которыми встречался Лир, трепетали перед ним, говорили ему ласковые и льстивые слова, в которых он не умел открыть лжи, и он убедился, что одно его имя дает ему право на уважение, почет, власть. До того убедился, что не побоялся при жизни снять с себя все внешние атрибуты власти и остаться таким, каким человек является на свет Божий, каким был древний мудрец, носивший все свое с собою. Несомненно, что глубокое доверие, которое проявил Лир к людям, ко всей жизни - основывалось исключительно на том, что он, не давая даже себе отчета, всем существом своим чувствовал неприкосновенность и святость своих человеческих прав. Он привык думать, что не корона охраняет его, а то, что выше короны. И когда вдруг в течение нескольких минут это убеждение, которым он жил, вырывают из его груди - не теоретическими выкладками, а грубыми и жесткими оскорблениями бессердечной дочери, не мудрено, что вместе с ним вырывают и сердце у бедного старца. Это уже начало страшной трагедии: *король узнает, что он человек и ничего больше, т. е. бедное, голое, двуногое животное*. Грубые речи дочери, песни и остроты шута, не желающего даже на мгновение скрасить ужас сделанного Лиром открытия, словно ряд ударов тяжелого молота обрушиваются на голову того, кто еще недавно повелевал стихиями, а теперь стал *только человеком*, и в этом причина тех страшных, внезапно вырывающихся у Лира проклятий, которые гнев - что бы ни говорили критики - не в силах породить. Одно лишь бессильное отчаяние полного жизни и сильного душой человека способно внушить те слова, с которыми Лир обращается к дочери. Он не дочь проклинает, хотя он и на нее обрушивается, как на видимую причину своего несчастья. Она могла только оскорбить его - но кто отнял у него силы ответить на эти оскорбления? Кто извратил настолько его природу, что он отверг Корделию? Это приводит его в отчаяние, поэтому он бьет себя в голову - стучится в ту дверь, откуда он выпустил разум. "Лир, Лир, Лир!" - восклицает он, и от этого восклицания у зрителя волосы становятся дыбом на голове. Вот когда распадается связь времен! Исхода - нет. Нет злодея, которого нужно было бы, можно было бы наказать. Чем уврачевать эту страшную рану? Как ответить на этот вызов судьбы? Если бы было что делать, Лир сделал бы все: для него нет такого страшного подвига, на который он не отважился бы, нет такого тяжелого дела, пред которым он отступил бы, чтоб только связать распавшуюся связь времен, чтоб только снова убедиться, что он король, а не бедное, голое, двуногое животное. Но что может сделать старик? Проклинать? Гонерилье не страшны проклятья. Пускай дурачится старик, не надо ему мешать, говорит она. Плакать? Лир, король Лир плачет, но ему стыдно своей слабости, ему стыдно, что Гонерилья еще может извлекать у него слезы, которые невольно текут из его глаз, когда он стоит перед дочерью-волчицей. И он спешит к Регане. Регана добра и ласкова, она издерет лицо Гонерильи, услышав про ее дела, и вернет ему, на казнь сестре, его прежнюю власть. Шут говорит ему, что Регана похожа на Гонерилью, как одно дикое яблоко на другое дикое яблоко. И Лир знает это - и мчится ко второй дочери.

О силы неба! Дайте мне терпенья!  
Я не хочу безумным быть. Спасите  
Меня вы от безумия.

Hier encore, cette même Goneril et tous les hommes que rencontrait Lear tremblaient à sa vue, l'abreuvant de paroles mielleuses, dans lesquelles il était incapable de discerner le mensonge. Et il s'est aperçu que seul son nom lui donnait droit au respect, à l'estime et au pouvoir. Autrefois, il était persuadé qu'il n'aurait pas peur de se dépouiller, de son vivant, de tous les attributs extérieurs du pouvoir et de demeurer tel que Dieu le fit, pareil au sage antique qui porte tous ses biens sur lui<sup>9</sup>. Il va sans dire que la confiance profonde que Lear plaçait dans les hommes et dans la vie n'était fondée que sur le fait que, sans s'en rendre clairement compte, il percevait de tout son être l'inviolabilité et le caractère sacré de ses droits humains. Il avait l'habitude de penser qu'il était sous la protection non pas de sa couronne, mais de quelque chose de supérieur à toute couronne. Et lorsque, soudainement, en quelques minutes, on extirpa de sa poitrine cette conviction qui le faisait vivre – et qu'on l'en extirpa non pas au moyen de quelque démonstration théorique, mais par les offenses grossières et cruelles que lui infligea une fille sans coeur – il n'est guère étonnant qu'on arracha du même coup le coeur du pauvre roi. C'est ici que commence son épouvantable tragédie : *le roi découvre qu'il est un homme et rien de plus, c'est-à-dire un pauvre animal, nu et bifurqué*<sup>10</sup>. Les paroles brutales de sa fille, les chansons et les traits d'esprit du fou, qui ne cherche pas un seul instant à enjoliver l'horrible découverte que vient de faire Lear, sont comme des coups de masse s'abattant lourdement sur la tête du roi. Lui qui, hier encore, commandait aux éléments, est devenu *un homme et rien qu'un homme*, et c'est cette découverte qui lui arrache toutes ces affreuses malédictions que la colère, contrairement à ce que disent les critiques, est incapable d'engendrer. Seul l'incurable désespoir d'un homme plein de vie et de force d'âme est capable d'inspirer les paroles que Lear adresse à sa fille. Ce n'est pas sa fille qu'il maudit, bien qu'il s'en prenne à elle car elle semble être la source de son malheur. Sa fille ne peut que l'offenser, mais qui l'a privé des forces nécessaires pour répondre à de telles offenses ? Qui a perverti sa nature au point qu'il en vient à renier Cordélia ? C'est ce qui le plonge dans le désespoir et c'est la raison pour laquelle il se frappe la tête, « cette porte qui laisse entrer [sa] démente et échapper [sa] chère raison ». « Ô Lear, Lear, Lear ! »<sup>11</sup>, s'écrie-t-il, et son cri vous fait dresser les cheveux sur la tête. Voilà ce qui se passe quand le temps est hors de ses gonds ! Il n'y a pas d'issue. Pas de malfaiteur à punir. Qui pansera cette énorme plaie ? Comment répondre à cet appel du destin ? S'il y avait quelque chose à faire, quoi que ce soit, Lear le ferait. Il se risquerait aux exploits les plus périlleux, il ne reculerait devant aucune difficulté, s'il pouvait ainsi renouer le lien des temps, s'il pouvait ainsi se persuader qu'il est roi, et non pas un pauvre animal nu et bifurqué. Mais que peut faire le vieillard ? Maudire ? Goneril n'a pas peur des malédictions : qu'on laisse le vieillard à ses boutades !<sup>12</sup>. Pleurer ? Lear, le roi Lear pleure. Mais il a honte de sa faiblesse, il a honte que Goneril, cette fille-louve, puisse lui tirer ces larmes brûlantes qui lui échappent malgré lui<sup>13</sup>. Et il accourt auprès de Régane. Régane est bonne et douce et lorsqu'elle apprendra ce que Goneril a fait, elle déchirera de ses ongles son visage de louve<sup>14</sup>. Le fou dit à Lear que Régane ressemble à sa soeur, comme une pomme sauvage ressemble à une pomme sauvage.<sup>15</sup> Et Lear le sait. Mais il vole vers sa deuxième fille. Il s'écrie :

« Oh ! que je ne devienne pas fou, pas fou, cieus propices !  
Maintenez-moi dans mon bon sens. Je ne veux pas devenir fou !<sup>16</sup> »

9 Chestov fait peut être allusion au sage de Sénèque : « le sage ne peut rien perdre : il a tout placé en lui, il ne confie rien à la fortune, il a ses biens sur une solide base, il se trouve riche de sa vertu qui n'a pas besoin des dons du hasard. » (*De la constance du sage*, V, 3, in. *Oeuvres complètes de Sénèque*, traduction Jean Baillard, T.1, Hachette, Paris, pp.199-219)

10 Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.313. Dans « *Un pauvre animal, nu et bifurqué* » (« *a poor bare, forked animal* »), « bifurqué » est utilisé au sens de « bipède ».

11 *Id.*, I, 4, *op.cit.*, T.9, p. 266

12 *Id.*, p. 267

13 *Id.*, pp.267-268

14 *Id.*, p.268

15 *Id.*, p.271

16 Shakespeare, *Le Roi Lear*, I, 5, *op.cit.*, T.9, p.272

воскликает он и уезжает к Регане, т. е. простирает руку к той соломинке, которая всегда выплывает пред утопающим словно затем, чтоб лишний раз посмеяться над его надеждами. Гонерилья тоже не теряет времени. Она отправляет к сестре посла с письмом и вслед за послем едет сама. Эти предосторожности излишни. Регана с Корнуолом не из тех, которые стыдятся идти войной против старой, седой головы. Еще до приезда Лира они жестоко оскорбляют своего отца в лице его слуги, переодетого Кента. Его сажают в колодки, хотя Глостер напоминает им, что такому позорному наказанию подвергают лишь одних презренных рабов за низкие вины и воровство. И первое, что увидел старик король, прибывши ко второй своей дочери - это был его слуга, сидящий в колодках. Он не верит своим глазам: ведь еще месяца не прошло с тех пор, как он снял с себя корону, чтоб отдать ее дочерям - и он уже бесправный, ничтожный человек. Два дня тому назад Гонерилья грозила ему, Лиру, розгой и увещевала его как ребенка - теперь Регана еще страшнее оскорбила его сан. Вина такая кажется ему ужаснее, чем убийство. Если бы Кент был его собакой, Регане следовало бы почтительней обращаться с ним.

"Видно, зима не прошла, когда гуси летят в ту сторону. У отцов богатых - ласкова семья, у отцов в лохмотьях дочка, что змея. Для слепого рока в голяках нет прока",

говорит вслух шут тайные мысли короля.

А бедный старик, голяк-король в лохмотьях только и может, что произнести эти слова:

О, как тоскует сердце! Как кручина  
Восходит выше все.

И все больше будет тосковать сердце, и все выше станет восходить кручина. Нет пределов, нет конца человеческому горю. Страшный призрак все ближе подходит к Лиру. Нет спасенья, некуда уйти. Да Лир и не ушел бы. "Где *эта* дочь?" спрашивает он. И на ответ, что она в замке, приказывает всем остаться и идет один объясняться с ней. Но Глостер говорит ему, что герцог с женой не могут принять его, что они больны и, когда Лир продолжает требовать, чтоб ему вызвали Регану, замечает, что "герцог вспылчив нравом". Гонерилья хмурилась, Регана посадила в колодки Кента, а герцог не может принять, его и Глостер предостережительно говорит о его вспылчивости. Эти слова "вспылчивый герцог" гвоздем засели в голову Лира:

Он вспылчив? Герцог вспылчив? Так  
Скажи ты вспылчивому герцогу...

Все ясно для Лира. Он слишком хорошо понимает то, о чем говорит шут, который все время является эхом его собственных мыслей. Лир идет к Регане не с тем, чтоб она вернула ему душевный покой.

Puis il part rejoindre Régane, autrement dit il étend le bras vers ce fêtu de paille qui surnage toujours à portée de l'homme qui se noie, comme pour se moquer, une fois de plus, de ses espérances<sup>17</sup>. Goneril ne perd pas son temps non plus. Elle fait porter une lettre à sa soeur et part elle-même à la suite du messenger. Mais ces précautions sont inutiles. Régane et Cornouailles ne sont pas de ceux qui auraient honte de faire la guerre à cette tête si vieille et si blanche. Avant même que Lear n'arrive, ils le bafouent sans pitié devant son serviteur Kent, toujours déguisé. Puis ils mettent Kent aux fers, malgré l'avertissement de Gloucester qui leur rappelle que cette dégradante correction ne s'applique qu'aux plus vils et aux plus méprisés des misérables, pour des vols et de vulgaires délits<sup>18</sup>. Et la première chose que voit le vieux roi en arrivant chez sa deuxième fille, c'est son serviteur retenu dans les fers. Il n'en croit pas ses yeux. Il ne s'est pas passé un mois depuis qu'il a renoncé à la couronne pour l'offrir à ses filles et il est déjà devenu un paria privé de droits. Deux jours avant, il s'était retrouvé sous la verge de Goneril qui le sermonnait comme un enfant, et voilà qu'aujourd'hui Régane outrage sa dignité de façon plus épouvantable encore. Une telle faute semble à Lear plus horrible encore qu'un meurtre. Si Kent n'avait été que le chien de Lear, Régane aurait du le traiter plus civilement qu'elle ne le fit.<sup>19</sup> Le fou dit tout haut ce que le roi pense tout bas :

« L'hiver n'est pas encore fini, si les oies sauvages volent dans cette direction.  
 Les pères qui portent guenilles  
 Font aveugles leurs enfants ;  
 Mais les pères qui portent sacs  
 Verront tendres leurs enfants.  
 Fortune, cette fieffée putain,  
 Jamais n'ouvre sa porte au pauvre.<sup>20</sup> »

Quant au pauvre vieillard, ce roi nu, déguenillé, il ne parvient à prononcer que ces brèves paroles :

« Oh ! comme cette humeur morbide monte à mon cœur !  
 [...] Arrière, envahissante mélancolie, c'est plus bas qu'est ton élément !<sup>21</sup> »

Et cette humeur morbide, cette mélancolie vont continuer à l'envahir encore et encore. Il n'y a pas de limites, pas de terme au chagrin de l'homme. L'horrible spectre s'approche toujours davantage de Lear. Il n'y a pas de salut pour lui, il n'a nulle part où aller. De toute façon, il ne lui viendrait pas à l'esprit de quitter les lieux. « Où est-elle, cette fille ?<sup>22</sup> », demande-t-il. Lorsqu'on lui répond qu'elle est au château, il ordonne à tous ceux qui l'accompagnent de rester dehors, et va s'expliquer seul avec sa fille. Mais Gloucester lui dit que le duc et sa femme ne peuvent pas le recevoir car ils sont souffrants. Tandis que Lear continue à exiger qu'on fasse venir Régane, Gloucester mentionne la « nature bouillante du duc<sup>23</sup> ». Goneril le semonce, Régane a mis Kent dans les fers, le duc refuse de le recevoir, et Gloucester prend des gants pour parler de sa « nature bouillante ». Ces mots résonnent sans fin dans la tête de Lear :

« Bouillant ! le duc bouillant ! ... Dis à ce duc ardent que...<sup>24</sup> »

Tout est clair pour Lear. Il ne comprend que trop bien ce que veut dire le fou, qui se fait constamment l'écho de ses propres pensées. Lear ne se rend pas auprès de Régane pour qu'elle lui rende sa tranquillité d'esprit.

17 Variation amère sur un proverbe russe : « Celui qui se noie s'accroche même à un brin de paille »  
 (« utopajuščij i za solominku hvataetsja »)

18 Shakespeare, *Le Roi Lear*, II, 2, *op.cit.*, T.9, p.285

19 Cf. Réplique de Kent, *Id.* : « Mais, madame, si j'étais le chien de votre père, vous ne me traiteriez pas ainsi. »

20 Shakespeare, *Le Roi Lear*, II, 4, *op.cit.*, T.9, p.290

21 *Id.*

22 *Id.*

23 *Id.*, p.292

24 *Id.*

Если бы вторая дочь оказалась и менее похожей на дикое яблоко, это не излечило бы сердечной раны старика короля. Он уже почувствовал, что Лир только "голое, бедное, двуногое животное"; и это сознание гнетет его, как страшная тяжесть, и у обеих дочерей нет теперь сил сделать своего отца прежним гордым, радостным, беспечно доверяющим жизни человеком. Пред глазами его упала завеса, скрывавшая от него до сих пор ужасы человеческого существования. И ему осталось только проклинать. Но ни Корнуол, ни Регана о Лире не думают. Когда он заявляет, что, если они не выйдут к нему, то он прикажет бить в барабан под окнами их спальни, они являются и с холодной вежливостью приветствуют непрошеного гостя. "Государь, я рада, что вижу вас" - говорит Регана Лиру. Он отвечает ей:

Я верю, что ты рада,  
Я думаю, что рада ты. Когда б  
Ты не была мне рада, оскорбленье  
Я б гробу матери твоей нанес,  
Как непокорной твари.

И затем начинает изливаться в жалобах на Гонерилью:

Сестра твоя - злодейка гнусная. Она под сердце  
Сюда мне лютую змею вложила!  
Она обидела меня, Регана!  
Как высказать тебе обиду эту,  
Чтоб ты поверила?

Но Регана полагает, что скорее Лир способен обидеть Гонерилью, и король только и может в ответ на это спросить: "Скажи мне, как же это?" Он не понимает, не может постичь, что это значит, что с каждой минутой почва все более и более уходит из-под его ног, и что все до одного человека спокойно и холодно глядят на его муки и не только не протягивают ему руки помощи, но еще отталкивают его, торопят его гибель. И он снова раздражается проклятьями по адресу старшей дочери. Корнуол, слушая его, отплеивается - но Лир не замечает этого и продолжает проклинать, пока Регана не прерывает его: "О боги! - говорит она, - и мне вы будете того желать в минуту злую". Ему кажется, что в этих словах звучит ласка, и снова бросается он к своей соломинке-надежде:

Нет, моя Регана!  
За что я стал бы проклинать тебя?  
Твой нрав приветлив, кроток и незлобен;  
У ней свирепый взгляд, твои ж глаза  
Мне сердце услаждают, а не жгутся.  
Не станешь ты мешать моим забавам,  
Сгонять моих людей и дерзкой речью  
Меня язвить, и напоследок даже  
От моего прихода запираешься.  
Ты лучше разумеешь долг природы,  
Признательность и детское почтение;  
Ты не забудешь, что тебе я отдал  
Полцарства.

Même si sa seconde fille ressemblait moins à la pomme sauvage, cela ne guérirait pas la plaie qui s'est ouverte dans le cœur du vieux roi. Il a compris que Lear n'était qu'un « pauvre animal, nu et bifurqué ». Et cette découverte l'opprime de son horrible poids. Aucune de ses filles n'est en mesure à présent de lui rendre la fierté, la gaieté et la confiance insouciantes dans la vie qui le caractérisaient jadis. Le voile qui lui avait caché jusqu'ici les horreurs de l'existence humaine vient de tomber sous ses yeux. Et il ne peut plus que maudire. Au demeurant, ni Cornouailles ni Régane ne songent à Lear. Lorsqu'il dit que s'ils ne viennent pas l'entendre, il ira à leur porte battre le tambour, le duc et sa femme arrivent et saluent avec une politesse glaciale ce visiteur importun. « Je suis heureuse de voir Votre Altesse<sup>25</sup> », lui dit Régane. Et voici la réponse de Lear :

« Je le crois, Régane, je sais que de raisons  
J'ai pour le croire. Si tu n'en étais pas heureuse,  
Je divorcerais avec la tombe de ta mère,  
Sépulcre d'une adultère.<sup>26</sup> »

Puis il commence à se répandre en récriminations contre Goneril :

« Ta sœur est une méchante... Ô Régane, elle a attaché ici,  
Comme un vautour, sa dévorante ingratitude.  
(Il met la main sur son cœur.)  
Je puis à peine te parler... Tu ne saurais croire  
Avec quelle perversité...<sup>27</sup> »

Mais Régane pense que Lear a dû offenser Goneril. Et le roi ne peut que lui rétorquer cette question : « Eh ! qu'est-ce à dire ? » Il ne saisit pas, il ne peut pas comprendre ce que cela veut dire, qu'à chaque minute le sol se dérobe un peu plus sous ses pieds, que tous observent ses tourments avec une froide sérénité, et que non seulement personne ne lui tende une main secourable, mais que tous, au contraire, le repoussent, précipitant encore sa chute. Alors il explose à nouveau en malédictions à l'adresse de sa fille aînée. Cornouailles lance des « Fi ! » et des « Pouah ! » en entendant ce que dit Lear. Mais Lear ne le remarque pas et poursuit ses malédictions jusqu'à ce que Régane ne l'interrompe : « Ô dieux propices ! Vous ferez les mêmes vœux pour moi, dans un accès de colère !<sup>28</sup> » Lear a l'impression d'entendre de la tendresse dans les paroles de sa fille, et il se lance à nouveau à la poursuite du brin de paille de l'espérance :

« Non, Régane ; jamais tu n'auras ma malédiction.  
Ta nature palpitante de tendresse ne t'abandonnera pas  
À la dureté. Son regard est féroce ; mais le tien  
Ranime et ne brûle pas. Ce n'est pas toi  
Qui voudrais lésiner sur mes plaisirs, mutiler ma suite,  
Me lancer de brusques paroles, réduire mon train,  
Et, pour conclusion, opposer les verrous  
À mon entrée. Tu connais trop bien  
Les devoirs de la nature, les obligations de l'enfance,  
Les règles de la courtoisie, les exigences de la gratitude ;  
Tu n'as pas oublié cette moitié de royaume  
Dont je t'ai dotée.<sup>29</sup> »

---

25 *Id.*, p.293

26 *Id.*

27 *Id.*, pp.293-294

28 *Id.*, p.295

29 *Id.*



Зверь без разума, без слова смягчился бы от этих слов. Но ни дети, ни судьба не внемлют старику. Люди стоят, точно истуканы, холодные, чуждые ему, нетерпеливо лишь ожидая того момента, когда это ненужное существо спрячется куда-нибудь далеко, за толстые стены, скрывающие от всех назойливые жалобы. Регана спрашивает лишь: "Государь, что ж дальше?" Что дальше?! Что может быть еще дальше? Дальше - слышны трубы, возвещающие новый удар для Лира: приезд Гонерильи. Судьбе все мало: она сводит вместе обеих сестер, чтоб им было легче сговориться, как отделаться от отца. Нам казалось, что чаша скорби переполнена, что то, что уже испытал Лир, выше человеческих сил - но это лишь начало. Самое ужасное впереди.

Входит Гонерилья. Лир в ужасе:

Кто там? Кто? Вы, боги всеблагие,  
Когда вы старцев любите, когда  
Покорности хотите вы в подвластных,  
Когда вы сами стары - заступитесь  
Вы за меня всей силою своей! (*Гонерилье*)  
На эту бороду глядеть ты можешь  
Без тяжкого стыда? И неужели  
Моя Регана, ты подашь ей руку?

"А почему ж и не подать?", - спокойно и развязно говорит Гонерилья. "Не все то зло, что кажется виной для сумасбродов".

*Лир*: Чего не может сердце снести? Ужель  
Я и теперь все вынесу? В колодки  
Кто моего слугу сажал?

И на это получается спокойный, исполненный достоинства ответ Корнуола: он посадил Кента, хотя следовало бы наказать строже.

Тут начинается неслыханно мучительная сцена. Лир почти обезумел: он не знает, что говорит, и чувствует лишь, что стал добычей какой-то нелепой, но ужасной силы. Дочери-волчицы торгуются с ним из-за количества прислуги, вычисляют ему, что ему нужно и чем он должен ограничиться и убеждают его, Лира - не выпуская из рук розги, смириться и слушаться их, как и полагается старому и слабому "человеку", т. е. ненужному существу. Из приличия они готовы его содержать в тепле, поить и кормить, пока не придет смерть. И ни одного искреннего, сочувственного, ласкового слова, в котором Лир теперь нуждается больше, чем в тепле, пище, той свите, о которой идет речь. Разве ему нужно что-нибудь из того, чем так дорожат люди? Разве ему страшны ветер, голод, холод? Все это страшно для тех, кто не видал более страшного. Но для того, кто был королем и стал "только человеком", кто был возведен на недостижимую высоту, чтобы потом быть низвергнутым в бездну, - все обыкновенные человеческие блага и страдания ничтожны. Ему кажутся безмерно обидными и унижительными, уничтожающими рассуждения его дочерей о том, что ему "нужно":

Une bête sans raison ni langage<sup>30</sup> se serait radoucie en entendant ces paroles. Mais ni ses enfants, ni le destin ne prêtent attention au vieillard. Tous sont figés comme des statues, froids, distants, attendant uniquement le moment où cette créature indésirable disparaîtra au loin, au-delà des murs qui cachent au monde ces récriminations importunes. Régane se contente de lui demander : « Bon sire, et ensuite ?<sup>31</sup> » Et ensuite ?! Que peut-il y avoir ensuite ? Ensuite, on entend des trompettes qui portent un nouveau coup au cœur de Lear : elles annoncent l'arrivée de Goneril. Le destin n'est jamais avare et réunit à présent les deux soeurs afin qu'elles puissent plus facilement s'entendre sur le moyen de se débarrasser de leur père. Nous pensions que la coupe était pleine, que toutes offenses endurées par Lear dépassaient déjà tout ce qu'un homme peut supporter, mais ce n'est que le commencement. Le plus effroyable est encore à venir.

Lorsque Goneril entre, Lear est horrifié :

« Qui vient ici ? Ô cieux,

Si vous aimez les vieillards, si votre doux pouvoir

Encourage l'obéissance, si vous-mêmes êtes vieux,

Faites de cette cause la vôtre, lancez vos foudres, et prenez mon parti !

(À Goneril.)

Peux-tu regarder cette barbe sans rougir ?

... Ô Régane, tu consens à la prendre par la main ?<sup>32</sup> »

« Et pourquoi pas, monsieur ? », lui répond tranquillement et sans façon Goneril. « N'est pas coupable tout ce que réproouve l'irréflexion et condamne la caducité.<sup>33</sup> » Et Lear de s'écrier :

« Ô mes flancs, vous êtes trop tenaces !

Quoi ! vous résistez encore ! ... Comment se fait-il qu'un de mes familiers ait été mis aux ceps ?<sup>34</sup> »

Et Cornouailles lui répond tranquillement, plein de sa dignité, que c'est lui qui a mis Kent aux fers, mais qu'un châtiment plus sévère aurait été plus approprié.

C'est alors que commence une scène absolument déchirante. Lear est au bord de la folie. Il ne sait pas ce qu'il dit et sent uniquement qu'il est devenu la proie d'une puissance effroyable et absurde<sup>35</sup>. Ses filles-louves négocient avec lui le nombre d'hommes que doit compter sa suite. Elles font des calculs pour savoir combien d'hommes lui sont absolument nécessaires et tâchent de le convaincre, lui, Lear - le menaçant toujours de leur royale autorité – de se résigner et de leur obéir, comme il convient à un « homme » vieux et faible, autrement dit à une créature indésirable. Par correction, elle sont prêtes à lui offrir le gîte et le couvert en attendant que son heure vienne. Mais elles n'ont pas le moindre égard, pas la moindre compréhension, pas la moindre parole sincère à lui offrir, alors qu'il en a bien plus besoin que de tous les gîtes et les couverts du monde. Qu'a-t-il à faire des biens tant prisés par les hommes ? Qu'a-t-il à craindre du vent, de la faim et du froid ? Tout cela n'est effrayant que pour ceux qui n'ont rien connu de pire. Mais pour celui qui fut roi avant de devenir « rien qu'un homme », qui fut porté aux nues avant d'être précipité au fond de l'abîme – tous les biens ordinaires et toutes les souffrances humaines sont des futilités. Il se sent offensé au plus haut point, humilié, anéanti par les discussions de ses filles sur ses « besoins » :

30 Allusion à *Hamlet*, I, 2, *op.cit.*, T.1, p.218 : « Ô ciel ! une bête, qui n'a pas de réflexion, — aurait gardé le deuil plus longtemps... »

31 Shakespeare, *Le Roi Lear*, II, 4, *op.cit.*, T.9, p.296. La traduction d'Hugo dit : « Bon sire, venez au fait. »

32 *Id.*

33 *Id.*

34 *Id.*, p.297

35 Ce motif psychologique réapparaît dans la *Philosophie de la tragédie*, *op.cit.*, p.88, au sujet de Dostoïevski : « Quelque chose s'était éveillé en son âme, quelque chose de monstrueux, de formidable et dont il n'était plus maître. »

Лишь то, что точно нужно. *О! мне нужно  
Терпенье лишь! Терпенья дай мне, небо!*  
О боги, здесь пред вами старец бедный,  
Исполненный жестокою тоскою!  
Коль вы озлобили моих детей  
Против отца - *отцу вы дайте силу:*  
Зажгите гордый гнев во мне, *не дайте*  
*Мне обезуметь перед оскорбленьем,*  
Не дайте проливать мне женских слез,  
Постыдных для мужчины! Нет, волчицы,  
Я отплачу вам так, что целый свет..  
Я накажу вас... сам не знаю как,  
Но ужасну я мир ужасным делом!  
Вы думаете, плакать стану я?  
О нет, я не заплачу - никогда!  
*Мне есть о чем рыдать - но прежде сердце*  
*В груди моей на тысячу кусков*  
*Порвется! Шут мой, я с ума сойду!..*

С этими страшными словами Лир уходит от дочерей, которые спешат укрыться в доме от надвигающейся грозы и приказывают запереть ворота замка, чтоб отец не вернулся и не беспокоил их. А ночь близка. Кругом в степи ни куста, ни одной теплой искры. Но что за дело до этого Корнуолу, Регане и Гонерилье? Им нужно дать урок упрямому человеку, а в постелях им тепло будет: они ведь пока еще властители, а не только люди. Спасайся кто может, и не думай о гибнущих: своя рубашка ближе к телу. "Нужно дать урок упрямому человеку".

И старик отец, все отдавший своим дочерям, остается один в безлюдной степи с своим нечеловеческим горем, чтоб искупить - что искупить? Что искупается такими адскими муками? То, что он выпустил из своей головы разум, или что прогнал Корделию?

Вот она - голова Медузы, которая преследовала Шекспира. А Брандес говорит, что "такова жизнь", и что он не дрогнул от такого зрелища и в доказательство этого рассуждает о Сикстинской капелле, контрапункте и фугах.

« Mais, quant au vrai besoin...  
 Ciel, accorde-moi la patience : *c'est de patience que j'ai besoin !*  
 Vous voyez ici, Ô dieux, un pauvre vieillard  
 Accablé, double misère ! par la douleur et par les années.  
 Si c'est vous qui soulevez les cœurs de ces filles  
 Contre leur père, *ne m'affolez pas au point*  
*Que je l'endure placidement* ; animez-moi d'une noble colère.  
 Oh ! ne laissez pas les pleurs, ces armes de femme,  
 Souiller mes joues mâles ! ... Non ! ... Stryges dénaturées,  
 Je veux tirer de vous deux une telle vengeance  
 Que le monde entier... Je veux faire des choses...  
 Ce qu'elles seront, je ne le sais pas encore ; mais elles feront  
 L'épouvante de la terre. Vous croyez que je vais pleurer.  
 Non, je ne pleurerai pas. *J'ai certes sujet de pleurer ; mais ce cœur*  
*Se brisera en cent mille éclats avant que je pleure... Ô bouffon, je deviendrai fou!*<sup>36</sup> »

C'est sur ces effroyables paroles que Lear quitte ses filles, qui se mettent prestement à l'abri de l'orage et ordonnent qu'on ferme les portes du château pour que leur père ne revienne pas les importuner. La nuit vient et dans les plaines nues qui bordent le château il n'y a pas la moindre étincelle de vie. Mais qu'en ont à faire Cornouailles, Régane et Goneril ? Ils ont besoin de donner une bonne leçon à cet obstiné. Et puis, ils seront bien au chaud dans leur lit. Eux sont encore propriétaires. Ils ne sont pas « rien que des hommes ». Sauve qui peut donc, et ne pensons pas aux infortunés. Charité bien ordonnée commence par soi-même, dit l'adage. « Aux hommes obstinés les injures qu'eux-mêmes s'attirent doivent servir de leçon<sup>37</sup> ».

Ainsi le vieux père, qui donna tout à ses filles, reste seul dans la plaine désolée, affligé de peines inhumaines – pour se racheter de ses fautes ? Mais se racheter de quoi ? De quoi peuvent bien le racheter ces tortures infernales ? D'avoir congédié sa propre raison ? D'avoir banni Cordélia ?

La voilà la tête de Méduse, qui pourchassa Shakespeare. Brandes, lui, nous dit que « c'est la vie » et qu'il n'a pas tremblé à ce spectacle. Et pour nous le prouver il ergote sur la chapelle Sixtine, les contrepoints et les fugues.

---

36 *Id.*, pp.299-300

37 *Id.*, p.301

## XXV

Когда Лир убегает от дочерей своих с страшным восклицанием: "Шут мой, я с ума сойду"! - нам во второй раз кажется, что трагедия достигла крайнего своего напряжения. Что еще можно придумать, чтобы истерзать одинокую человеческую душу? До чего еще может дойти отчаяние? Нам кажется, что здесь должны прийти безумие или смерть, чтоб развязать эту страшную завязку, превратив нелепый и ужасный кошмар жизни в пустое небытие или в несознательное существование сумасшедшего. Разве можно еще жить после того, что увидел Лир? А между тем - самое ужасное еще впереди. Лиру предстоит провести под открытым небом такую ночь, когда тощий волк и лев с медведем прячутся от стихий, и рвать с головы своей седины, и идти против грома, дождя и ветра, и глядеть прямо в глаза восставшему пред ним призраку жизненных ужасов. Но он ищет бури, он хочет один противостоять дождю и вихрю. Все это не пугает его, всего этого он не замечает - он, которого до сей поры не смели касаться неукротимые ветры небес. Брандес говорит, что когда Шекспир писал Лиру, на дворе бушевала непогода. Нет! Лиру мог написать лишь тот человек, в чьей душе была такая непогода, кто подсмотрел страдания всего человечества и умел найти в своем сердце отзыв на людскую скорбь. В "Лире" рыдает вместе с обездоленным стариком весь мир, все те, кому не удалось неожиданной смертью закончить спокойную жизнь, кого выгоняло из тихой пристани благополучия в бушующее и безбрежное море человеческого горя. И не неблагодарность, как полагает Брандес, и не дочерей своих, как думает сам Лир, проклинает в эту ночь великий старец. Что неблагодарность? Она жила и живет везде, и с ней мирятся люди. Что неблагодарные дочери? На свете есть Корделии! И одна Корделия примиряет нас с сотнями Гонерилий и Реган. Но кто примирит нас с жизнью, уготовившей такие пытки для беспомощного старика? С жизнью, которая сперва баловала и лелеяла целых 80 лет несчастного короля, приучила его думать и чувствовать, что весь мир создан для него и живет им одним, внушила ему убеждение, что не только люди, но и стихии обязаны служить ему, довела его до гордого сознания, что он - король от головы до ног, и все затем, чтобы потом опозоренного, обманутого, уничтоженного, преступного в собственных глазах и в глазах окружающих - выгнать под открытое небо и отдать на поругание диким силам природы? Кто примирит нас с жизнью, которая так ругается над человеком?

Ревни всеми животными, дуй, лей, греми и жги!  
Чего щадить меня? Огонь и ветер,  
И гром, и дождь - не дочери мои!  
В жестокости я вас не укоряю:  
Я царства вам не отдавал при жизни,  
Детьми моими вас не называл.  
Вы неподвластны мне: так тешьтесь смело  
Вы надо мной, стоящим в вашей власти,  
Презренным, хилым, бедным, стариком!

Эти слова, по-видимому, на мгновение доставляют Лиру горькое утешение. Он готов принять вызов от тех, кто ничем ему не обязан, кто не принимал от него благодарений. Сознание, что равнодушные силы природы губят нас, может, кажется нам, привнести в душу немного покоя, как сознание, что гибнешь по собственной "вине". Изнемогающий под бременем невыносимого горя человек на мгновение ищет такой философской отрады, которую совсем не знавшие жизни люди возводили в принцип и систему. Но "истерзанное сердце еще никогда не излечивалось тем, что ему подсказывает ухо". Лир только на мгновение произносит эти слова, под которыми таится слишком глубокое и тяжелое чувство оскорбленного во всем святом для него человека - и тут же, поняв ничтожность этих слов, он восклицает:

## XXV

Lorsque Lear s'enfuit en jetant cet effroyable : « Ô bouffon, je deviendrai fou ! », il nous semble à nouveau que la tragédie a atteint son acmé. Que peut-on encore inventer pour martyriser l'âme solitaire de l'homme ? Jusqu'où peut encore aller le désespoir ? Il nous semble qu'à ce point doit surgir la folie ou la mort, pour donner son dénouement à cette épouvantable intrigue, en faisant passer ce cauchemar absurde et atroce de la vie dans le néant complet, ou bien dans l'existence privée de conscience du fou. Peut-on encore vivre après ce qu'a vu Lear ? Et pourtant, le plus atroce est encore à venir. Lear doit encore passer dehors une de ces nuits où l'ourse aux mamelles tariées reste dans son antre, où le lion et le loup, mordus par la faim, tiennent leur fourrure à l'abri<sup>1</sup>, - arracher ses cheveux blancs, marcher contre le vent, la pluie et l'orage, et regarder droit dans les yeux le spectre des horreurs de la vie qui s'est dressé devant lui. Mais Lear cherche la tempête, il veut affronter seul la pluie et les rafales. Tout cela ne lui fait pas peur, il ne le remarque pas, lui que les cieux en fureur n'ont jamais osé toucher. Brandes nous dit que Shakespeare a écrit *Lear* un soir où le mauvais temps grondait à sa fenêtre. Non ! *Lear* n'a pu être écrit que par un homme qui portait en lui la tempête, qui avait découvert les souffrances de l'humanité entière et qui sut recueillir dans son âme l'écho de ses gémissements. Dans *Lear* c'est le monde entier qui pleure avec l'infortuné vieillard, tous ceux qui n'ont pas eu la chance d'être saisi à l'improviste par la mort au terme d'une vie paisible, tous ceux qui furent délogés de leur havre de la félicité et jetés dans l'océan furieux du malheur humain. Et ce n'est ni l'ingratitude, comme le pense Brandes, ni ses filles, comme le pense Lear lui-même, que ce vénérable vieillard maudit cette nuit-là. L'ingratitude ? Elle vit et prospère partout, et les hommes en prennent leur parti. Des filles ingrates ? Il y a des Cordélia ! Et une seule Cordélia nous réconcilie avec des centaines de Goneril et de Régane. Mais qui nous réconciliera avec la vie qui a prévu de telles tortures pour ce vieillard sans défense ? Avec cette vie qui d'abord choya et gâta pendant 80 ans le malheureux roi ; qui lui apprit à penser et à sentir que le monde entier n'avait été conçu que pour lui, ne vivait que par lui ; qui lui insuffla cette conviction que non seulement les hommes, mais les éléments devaient lui obéir ; qui l'amena à cette fière idée qu'il était roi des pieds à la tête - et tout cela pour ensuite le jeter dehors, déshonoré, trompé, anéanti, criminel à ses propres yeux et aux yeux de son entourage, pour le livrer en pâture aux sauvages puissances de la nature ?

« Gronde de toutes tes entrailles ! ... Crache, flamme ; jaillis, pluie !  
Pluie, vent, foudre, flamme, vous n'êtes point mes filles :  
Ô vous, éléments, je ne vous taxe pas d'ingratitude !  
Jamais je ne vous ai donné de royaume, je ne vous ai appelés mes enfants !  
Vous ne me devez pas obéissance ! laissez donc tomber sur moi  
L'horreur à plaisir : me voici votre souffre-douleur,  
Pauvre vieillard infirme, débile et méprisé...<sup>2</sup> »

Ces paroles semblent apporter, pour un instant, une amère consolation à Lear. Il est prêt à relever le défi lancé par ces éléments qui ne lui doivent nulle obéissance et auxquels il n'a accordé nul bienfait. Prendre conscience que les puissances indifférentes de la nature sont la cause de notre perte, il nous semble que cette idée apporte à l'âme quelque apaisement, de même que la conscience que c'est par notre propre « faute » que nous périssons. Écrasé sous le poids d'un insupportable malheur, l'homme cherche un instant ce genre de consolation philosophique, élevée au rang de principe et de système par des hommes ne connaissant rien de la vie. Mais « jamais encore un cœur tourmenté ne s'est guéri en écoutant ce que lui souffle son oreille ». Lear, pour un instant seulement, prononce ces paroles, sous lesquelles se cachent le sentiment trop profond et pénible d'un homme offensé dans ce qu'il a de plus sacré. Comprenant la vanité de ces paroles il s'écrie :

1 Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 1, *op.cit.*, T.9, p.302

2 *Id.*, III, 2, *op.cit.*, T.9, p.304

Так тештесь вволю, *подлые рабы,*  
*Угодники двух дочерей преступных,*  
*Когда не стыдно вам идти войною*  
Противу головы седой и старой,  
Как эта голова! О, о позор!

Слушая Лира, вы не можете не повторить за ним его грозного обвинения жизни. Вы должны признать, что огонь, ветер, гром и дождь - не мертвые силы, а подлые рабы, угодники двух дочерей преступных, если они могут идти войною против этой старой и седой головы, они подлые рабы, они служат преступлению, если они не обратили своей могучей силы против "этих дочерей", спокойно спящих в теплых комнатах, в то время, когда один в поле, под грозой бродит с разрывающимся на части от мук сердцем их старик отец. В тот момент, когда Лир проклинает жизнь, вы всей силой своей души присоединяетесь к нему - не затем, чтобы повторять его слова, а затем, чтобы сказать себе, что если преступные дочери и преступные стихии не найдут себе оправдания - *то нельзя жить*; если вы почувствовали, поняли Лира, вы сами вслед за ним пойдете навстречу огню и вихрю, будете себе искать всех ужасов жизни, ибо если существует на свете горе Лира, то не быть его братом по страданию, забыть о нем хоть на мгновение - значит перестать быть человеком; радоваться - пока не оправданы муки Лира в эту ночь, значит потерять образ и подобие Божие, значит иметь уши и не слышать, иметь глаза - и не видеть. Вдумайтесь только в бесконечно страшное содержание переживаний несчастного старика. И вспомните, что хотя их изображал сам Шекспир, хотя вы видите "Короля Лира" на лучшей сцене, где все приспособлено к тому, чтобы усилить впечатление, где талантливейший артист вкладывает всю душу в свою игру, - вспомните, что ваша фантазия, как бы жива она ни была, не в силах себе представить действительности, если только вам самому не пришлось переживать трагедии Лира. Тогда лишь поймете вы, что выражения - "волосы становятся дыбом", "руки опускаются" - не метафоры, а истинная правда, - то что бывает в жизни, что рассказы о том, как в одну ночь седеют люди - не выдумка. И, если вы это поймете, то тогда лишь вам станет ясно, зачем писал поэт "Лира". И вместе с тем вы поймете другое - еще прежде, чем дочитаете трагедию до конца: что не задать вопрос хотел Шекспир, а *разрешить* его пред вами. Ибо тот, кому этот вопрос так предстал, в виде такого ужасного образа - тот мог еще жить, тот мог не окаменеть только в том случае, если он разрешил его себе с той ясностью, которой требует человеческая душа.

Осмысленность трагедии Лира начинает выясняться для зрителя уже в тех сценах, где он борется с бурей. Отчаяние не убивает Лира и не сламывает его. Его могучей душе по силам та ноша, которая взвалилась на него. Он проклинает природу и дочерей, он безумно рыдает, он рвет в отчаянии свои седые волосы, и мы за всем этим ничего, кроме безмерного горя, придавившего царственного старца, не видим, как и в первом действии, когда Лир отверг Корделию и изгнал Кента, мы видели только каприз вздорного человека. Но уже тогда пред нами был "король от головы до ног". За всю свою долгую жизнь он успел лишь научиться чувствовать себя королем. Лесть придворных, преследовавших иные цели, привела его к этому. Но ему осталось еще понять, что и все другие люди - короли. Не только Корделия, но и шут, и Эдгар, и все бедные, нагие несчастливцы - это те же Лир, пред которыми можно преклонить колени, если за их спинами не стоят солдаты с оружием. Тот Лир, который отказался уступить Гонерилье и Регане, со всеми их угодливыми рабами - людьми и стихиями, - будет просить прощения у слабой Корделии. Этот перелом происходит в течение самого короткого времени - и в нем смысл трагедии.

« Mais non... je vous déclare serviles ministres,  
Vous qui, ligüés avec deux filles perfides,  
Lancez les légions d'en haut contre une tête  
Si vieille et si blanche ! Oh ! oh ! c'est affreux.<sup>3</sup> »

En entendant Lear, nous ne pouvons que réitérer sa terrible accusation contre la vie. Vous êtes forcés de reconnaître que le feu, le vent, le tonnerre et la pluie ne sont pas des puissances inertes, mais de serviles ministres, ligüés avec deux filles perfides, s'ils sont capables de lancer des légions contre une tête si vieille et si blanche ; de serviles ministres au service de la perfidie, s'ils ne retournent pas toute leur puissance contre « ces filles » qui dorment paisiblement au chaud de leur lit, tandis que leur vieux père erre seul sous l'orage, le coeur brisé par le chagrin. Lorsque Lear maudit la vie, vous vous joignez à lui de toute votre âme, non pas pour réitérer ses malédictions, mais pour affirmer en votre for intérieur que si des filles perfides et leurs perfides ministres ne trouvent pas leur justification – *alors il ne faut pas vivre*. Si vous avez senti, compris Lear, vous irez avec lui à la rencontre du feu et des rafales, vous partirez à la recherche de toutes les horreurs de la vie. Car si le malheur de Lear existe sur terre, alors ne pas être son frère de souffrance, l'oublier ne serait-ce qu'un instant, signifie cesser d'être un homme. Se réjouir, tant que les supplices endurés par Lear cette nuit-là ne sont pas justifiés, signifie perdre l'image et la ressemblance de Dieu, c'est avoir des yeux sans être capable de voir, des oreilles sans être capable d'entendre. Réfléchissez seulement au contenu des épreuves inouïes, épouvantables, qu'endure le malheureux vieillard. Et rappelez-vous que même si c'est Shakespeare qui les a représentés, même si vous les voyez sur la meilleure scène de théâtre, où tout est fait pour augmenter l'impression produite, où l'acteur le plus talentueux met dans son jeu toute son âme - rappelez-vous que votre imagination, aussi débordante soit-elle, n'est pas en mesure de se représenter la réalité, s'il ne vous est jamais arrivé de vivre la tragédie de Lear. Alors seulement vous comprendrez que les expressions « les cheveux se dressent sur la tête », « les bras m'en tombent » ne sont pas des métaphores, mais la stricte vérité, c'est-à-dire ce qui se passe dans la vie. Vous comprendrez que lorsqu'on raconte que des gens ont vu leur cheveux blanchir en une nuit, il ne s'agit pas d'une invention. Et si vous le comprenez, alors vous verrez clairement pourquoi le poète a écrit *Lear*. Et avant même d'avoir fini de lire la pièce, vous comprendrez encore cette autre chose : que Shakespeare n'a pas voulu poser la question, mais la *résoudre* devant vous. Car l'homme devant qui s'est dressée cette question, sous une forme aussi effroyable, n'a pu continuer à vivre, ne s'est pas changé en pierre uniquement parce qu'il l'a résolue avec toute la clarté qu'exige l'âme humaine.

Le caractère profondément sensé de la tragédie de Lear commence à se dévoiler au spectateur dès les scènes où le vieux roi lutte contre la tempête. Le désespoir ne tue pas Lear et ne le brise pas. Son âme puissante est à la mesure du fardeau qui s'abat sur lui. Il maudit la nature et ses filles, pleure comme un insensé, s'arrache les cheveux de désespoir, et nous ne voyons derrière tout cela qu'un malheur sans bornes ni mesure, écrasant le majestueux vieillard, de même que nous ne voyons qu'un caprice absurde dans le fait que Lear renie Cordélia et bannisse Kent au premier acte. Mais dès ce moment, nous avons devant nous un « roi de la tête aux pieds ». Au cours de sa longue vie, il n'a eu le temps d'apprendre qu'à se sentir roi. Ce sont les flatteries des hommes de la cour, poursuivant de tout autres buts, qui l'y ont conduit. Mais il lui reste encore à comprendre que tous les hommes sont des rois. Non seulement Cordélia, mais le fou, Edgar, tous les pauvres indigents tout nus<sup>4</sup> sont eux aussi des Lear devant lesquels on peut plier le genou, si des soldats en armes ne se tiennent pas derrière eux. Ce Lear qui refusa de céder face à Goneril, Régane et tous leurs serviles ministres – hommes et éléments – demandera pardon à la faible Cordélia. Ce revirement se produit en un temps extrêmement court, et constitue le sens de la tragédie.

---

3 *Id.*, pp.304-304

4 *Id.*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.310



Лир в последнем действии так безмерно прекрасен в своем трогательном величии и могучей кротости - даже по сравнению с Лиром-королем, беспечно снимающим с себя корону, в убеждении, что королевский титул и человеческие права достаточно охраняют его, - что все вынесенные им муки не только перестают казаться нам нелепыми, ненужными, но получают в наших глазах глубокий смысл. И внутренняя работа души, приведшая его к просветлению, уже происходит в ту ночь, когда он спорит с бурей и проклинает жизнь. Сам Лир лишь чувствует великую несправедливость судьбы и призывает богов, держащих над людьми громы, к справедливому суду. Ему кажется только, что он человек, терпящий больше зла, чем сделал сам. Ничего больше он в своей горе не видит. Пред ним лишь бездна, в которой таятся безнадежность и отчаяние. Но зритель, руководимый Шекспиром, уже в этом действии испытывает облегчение. Сознание Лира по временам и теперь уже отрывается от созерцания собственного несчастья и направляется к иным предметам. Сперва он размышляет о преступлении вообще. И образ зла восстает пред ним во всей своей отвратительной и безобразной форме:

Трепещи,  
Злодей, себя укрывший от закона!  
Убийца ближнего с рукой кровавой,  
Клятвопреступник и прелюбодей,  
От всех сокрытий! Злобный лицемер,  
Исподтишка злодейства замышлявший,  
Дрожи теперь жестокой смертной дрожью!  
Откройте скрытые свои грехи,  
Развейте тайные изгибы сердца  
И с плачем умоляйте гром небесный  
Вас пощадить.

Знал он и прежде о господстве зла. Но это было для него пустым словом. Поступок Корделии или Кента вызвал в нем припадок бешенства, а существование преступников и злодеев, бежавших от закона, не мешало ему прожить 80 лет в безмятежном покое. Знание - т. е. слова, которые были ему известны еще с детства, начинают наполняться содержанием, впервые придающим им глубокое и серьезное значение. Силы у Лира могучие. То, что он умел любить и ценить, умел он и защищать: для него препятствий не существовало. Но эти преступники, это зло, от которого терпят другие люди, были фикциями для него, как и гордость дочери. Все жили только для него. Теперь он делает открытие: все люди - Лир. Кент зовет его в шалаш, он отвечает:

Мешается мой ум;  
Пойдем, мой друг. Что, холодно тебе?  
Я сам озяб. *Товарищ*, где ж солома?  
Нужда вещь чудная: пустой предмет  
Бесценным делает она. Ну, что же?  
Где твой шалаш? *Иди, дурак мой бедный.*  
*Иди за мной. Я чувствую, что в сердце*  
*Моем есть жалость: я тебя жалею.*

У Лира мешается ум, - а он жалеет шута, как человека такого же, как и сам король. Их обоих сравняла лихорадка, дождь и ветер - полная внешняя беспомощность.

Au dernier acte, Lear est beau au-delà de toute mesure, touchant par sa grandeur et puissant par sa douceur – même par comparaison avec le royal Lear, qui déposait d'une main insouciant sa couronne, convaincu que son titre royal et les droits humains le protégeront – tant et si bien que toutes les souffrances qu'il endure non seulement cessent de nous paraître absurdes et inutiles, mais acquièrent à nos yeux un sens profond. Et le travail intérieur de l'âme, qui conduit Lear à la lucidité, commence cette nuit-là quand il se bat avec la tempête et qu'il maudit la vie. Lear lui-même n'éprouve alors que l'immense injustice du destin et convoque les dieux, qui suspendent au-dessus de nos têtes le fracas des orages<sup>5</sup>, à de justes assises. Il a seulement d'être un homme endurent plus de maux qu'il n'en a commis lui-même. Dans son chagrin il ne voit rien de plus. Il n'a devant lui qu'un abîme dans lequel se cachent désespoir et désolation. Le spectateur, lui, guidé par Shakespeare, éprouve déjà un soulagement. La conscience de Lear, de temps à autre et dès cette scène, s'arrache à la contemplation de son propre malheur et se dirige vers d'autres objets. D'abord il songe au crime en général. Et la figure du mal se dresse devant lui dans toute sa hideur et sa monstruosité :

« Tremble, misérable  
 Qui recèles en toi des crimes non divulgués,  
 Non flagellés par la justice ! Cache-toi, main sanglante,  
 Et toi, parjure, et toi, incestueux, qui simules la vertu !  
 Tremble à te briser, infâme, qui, sous le couvert d'une savante hypocrisie,  
 Attentas à la vie de l'homme ! Forfaits mis au secret,  
 Forcez vos mystérieuses geôles et demandez grâce  
 À ces terribles recors !<sup>6</sup> »

Lear savait déjà que le mal règne en ce monde, mais ce n'était pour lui qu'un vain mot. L'attitude de Cordélia ou de Kent le mit en fureur, mais l'existence de criminels et de scélérats échappant à la loi ne l'empêchèrent pas de vivre 80 ans dans une bienheureuse quiétude. Son savoir, c'est-à-dire les mots qu'il connaissait depuis l'enfance, commença à se doter d'un contenu qui donnait pour la première fois un sens profond et sérieux à ces mots. Lear possède une grande force. Tout ce qu'il savait aimer et d'estimer, il savait aussi le défendre. Les obstacles n'existaient pas pour lui. Mais ces criminels, ce mal endurés par les autres hommes était pour lui une fiction, comme la fierté de sa fille Cordélia. Tous les hommes ne vivaient que pour lui. Il fait à présent cette découverte : tous les hommes sont des Lears. Lorsque Kent l'invite à entrer dans la hutte, Lear lui répond :

« Mes esprits commencent à s'altérer...  
 (Au fou.)  
 Viens, mon enfant. Comment es-tu, mon enfant ? As-tu froid ?  
 J'ai froid moi-même.  
 (À Kent.)  
 Où est ce chaume, *mon ami* ?  
 La nécessité a l'art étrange  
 De rendre précieuses les plus viles choses. Voyons  
 Votre hutte.  
*Pauvre diable de fou, j'ai une part de mon cœur  
 Qui souffre aussi pour toi !<sup>7</sup> »*

Ses esprits commencent à s'altérer, mais Lear souffre pour le fou, comme pour un homme semblable au roi lui-même. La fièvre, la pluie et le vent, c'est-à-dire leur complète impuissance extérieure, les a mis à égalité.

5 *Id.*, III, 2, *op.cit.*, T.9 p.306

6 *Id.*

7 *Id.*

Когда у Лира ум не "мешался", когда ему достаточно было топнуть ногою - и десятки голов отсекались от плеч, когда к услугам его желаний было столько пар рук, сколь подданных в царстве, он ценил только себя и до бедняка шута ему не было дела. Шут при дворе нужен был для увеселения короля, как собачонка, как придворные. Кого Лир любил, кто доставлял ему удовольствие своим существованием или талантами, - того он жаловал. Он был справедлив, т. е. привычка и предрассудки считать то или иное хорошим часто определяли его поступки, если они не очень расходились с его желаниями. Всем дочерям он дал поровну, хотя Корделию любил больше. Он отдал этим дань справедливости, власть которой он с удовольствием признавал над собой, пока она не слишком тяготила его. Но и справедливость была для него лишь царственной одеждой, которую он носил на себе лишь потому, что она, как и другие добродетели, украшает величие. Она не справилась и с легким оскорблением - и Кент с Корделией пострадали. Теперь дело иное. Он забыл все условные правила, которые связывали его с людьми. Теперь он связан с ближними уже не правилами, которые обыкновенно исполняются людьми лишь затем, чтобы чувствовать приятность добра. По-видимому Лир ни о чем, кроме неблагодарности Гонерильи и Реганы, не думает; по-видимому, все помыслы его сосредоточены на том, как отомстить злодейкам дочерям. Кент зовет его в шалаш - но он нейдет:

Ты думаешь, промокнуть до костей  
Беда большая? Ты и прав отчасти;  
Но там, где нас грызет недуг великий,  
Мы меньшего не слышим. От медведя  
Ты побежишь, но встретив на пути  
Бушующее море - к пасти зверя  
Пойдешь назад. Когда спокоен разум,  
Чувствительно и тело: буря в сердце  
Моем все боли тела заглушает -  
И боль одну я знаю. Эта боль -  
Детей неблагодарность. Что же это?  
Не то же ль, что уста терзают руку,  
Что пищу им дает? Нет, нет, я плакать  
Не стану больше. Отплачу я страшно!  
В такую ночь не дать мне крова! Лей -  
Снесу я все! Регана, Гонерилья!  
В такую ночь!.. Седого старика,  
Отца, отдавшего вам все на свете  
Из доброты своей... Нет, замолчу,  
Чтоб разум не померкнул.

Лиру кажется, что кроме собственного горя ничего больше не может интересовать его. А между тем, он тут же высказывает новые размышления свои, свидетельствующие о глубоком внутреннем процессе перерождения человека. Очевидно, что в то время, когда он рыдает и проклинает, в нем происходит невидимая душевная работа. И этот процесс внутреннего развития человека мы менее всего умеем наблюдать в жизни.

Когда мы видим, что человеку больно, что его преследуют неудачи, мы в лучшем случае умеем только сострадать ему. И так как сострадание - тяжелое чувство, то, обыкновенно, мы стараемся возможно скорее изгнать его из своего сердца. Поможет несчастному чем Бог пошлет - и спешим уйти куда-нибудь, куда нас манит сила житейской суеты. "Все равно облегчить страдальца невозможно" - рассуждаем мы и спешим забыть за развлечениями. Оттого-то под слезами и отчаянием мы, обыкновенные люди, не умеем видеть никакого содержания и привыкли думать, что горе - это то в нашем существовании, что не имеет и не может иметь никакого смысла. Его нужно удалять, а если удалить нельзя, - о нем нужно забыть.

Quand Lear n'avait pas encore les esprits « altérés », quand il lui suffisait de taper du pied pour qu'on coupe la tête à des dizaines d'hommes, quand il comptait autant de paires de mains au service de ses moindres désirs que de sujets dans son royaume, Lear n'estimait que lui-même et n'avait que faire du pauvre fou. À la cour, le fou servait à divertir le roi, comme un petit chien, comme les hommes de cour. Ceux que Lear aimait, ceux qui lui faisait plaisir par leur existence ou par leur talent, Lear les récompensait. Il était juste, c'est-à-dire que ses actes étaient souvent guidés par ce qu'on considère, par habitude et par préjugé, comme bon, pour autant que cela ne soit pas en désaccord avec ses désirs. Il payait son tribut à la justice, dont il reconnaissait avec plaisir le pouvoir sur lui, tant que cette justice n'était pas trop pesante. Mais même la justice n'était pour lui qu'un vêtement royal, qu'il ne revêtait que parce qu'il est l'ornement la grandeur, au même titre que toutes les autres vertus. Cette justice ne supportait pas la moindre offense, ce dont Kent et Cordélia firent les frais. Mais il n'est plus question de cela à présent. Lear a oublié toutes les règles d'usage qui le liaient aux hommes. Désormais, il est lié à son prochain non par des règles, auxquelles les hommes n'obéissent habituellement que pour éprouver l'agrément du bien. À première vue, Lear ne pense à rien sinon à l'ingratitude de Goneril et de Régane. À première vue, toutes ses pensées sont dirigées vers le moyen de se venger de ses filles perfides. Kent l'invite à nouveau à entrer dans la hutte, mais il ne veut pas y aller :

« Tu trouves bien pénible que ce furieux orage  
Nous pénètre jusqu'aux os ; c'est pénible pour toi ;  
Mais là où s'est fixée la plus grande douleur,  
La moindre est à peine sentie. Tu fuirais un ours ;  
Mais, si ta fuite t'entraînait vers la mer rugissante,  
Tu te retournerais sur la gueule de l'ours. Quand l'âme est sereine,  
Le corps est délicat. La tempête qui est dans mon âme  
M'empêche de sentir toute autre émotion  
Que celle qui retentit là... L'ingratitude filiale !  
N'est-ce pas comme si la bouche déchirait la main  
Qui lui apporte les aliments ? ... Mais je veux une punition exemplaire...  
Non, je ne veux plus pleurer... Par une nuit pareille  
Me retenir dehors ! (Les yeux au ciel.) Tombe à verse, j'endurerai tout...  
Par une nuit pareille ! ... Ô Régane ! Goneril ! ...  
Votre bon vieux père dont le généreux cœur vous a tout donné ! ...  
Oh ! la folie est sur cette pente : évitons-la... Assez !<sup>8</sup> »

Il semble à Lear que rien ne peut plus l'intéresser désormais, sinon son propre malheur. Pourtant, il exprime dans ce même passage ses nouvelles réflexions, qui témoignent du profond mouvement de régénération qui s'accomplit en lui. Il est clair que tandis qu'il pleure et qu'il maudit, un invisible travail de l'âme opère en lui. Et ce mouvement par lequel un homme se développe de l'intérieur s'observe extrêmement rarement dans la vie.

Lorsque nous voyons qu'un homme souffre ou que l'infortune le pourchasse, nous ne pouvons, dans le meilleur des cas, que compatir avec lui. Et comme la compassion est un sentiment pénible, nous nous efforçons généralement de la chasser aussi vite que possible de notre cœur. Nous aidons le malheureux avec le premier moyen venu, et nous partons aussitôt là où nous attire le train-train de la vie. « De toute façon, nous ne pouvons pas soulager celui qui souffre le martyr », pensons-nous, et nous nous hâtons de nous étourdir par des distractions. C'est la raison pour laquelle nous, gens ordinaires, ne savons pas distinguer l'objet des larmes et du désespoir, et avons pris l'habitude de penser que le malheur est ce qui dans notre existence n'a pas – et ne peut pas avoir – de sens. Il nous faut le supprimer, et si nous ne pouvons pas le supprimer, il nous faut l'oublier.

---

8 *Id.*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.309

Представление "о нелепом трагизме" явилось у нас вследствие нашей душевной слабости. Мы бежим от страдальцев, от отчаявшихся, от умирающих - до тех пор, пока отчаяние, страдание или смерть не достигнут нас самих. Поэта же влечет к ним та сила, которая связывает нас с повседневными радостями. Он живет с Лиром, он добровольно перенимает на себя их жизненную ношу, и потому ему дано постигнуть смысл и значение их горя.

Не "чрезмерно обремененный падает" - содержание трагедии Лиры, как возвещает нам Брандес, который этими словами изобличает в себе человека, не понимающего ни того, что значит "чрезмерно обремененный", ни того, что значит "падать". Шекспир показал нам иное: под видимым всем горем короля происходит невидимый рост его души.

Лир говорит:

Вы, бедные, нагие несчастливцы,  
Где б эту бурую ни встречали вы,  
Как вы перенесете ночь такую  
С пустым желудком, в рубище дырявом,  
Без крова над бездомной головой?  
Кто приютит вас, бедные? *Как мало*  
*Об этом думал я!* Учись, богач,  
Учись на деле нуждам меньших братьев,  
*Горюй их горем* и избыток свой  
Им отдавай, *чтоб оправдать тем Небо.*

Вдумайтесь в смысл этих немногих слов. Это - целая нравственная философия, это нагорная проповедь родилась в душе великого страдальца. Он мало об этом думал прежде, ему не было дела до оправдания Неба, а теперь, в эту ночь, когда от горя мешается его ум, когда он знает одну только боль - неблагодарность детей, когда он стоит меж разъяренным медведем и бушующим морем, его душевные силы не только не падают, но испытывают тот страшный подъем, при котором ему раскрывается величайшая в мире истина. И это называется "падением чрезмерно обремененного!"

L'idée de « tragique absurde » est apparue chez nous en conséquence de notre faiblesse morale. Nous fuyons les martyrs, les désespérés, les mourants, jusqu'à ce que la souffrance, le désespoir ou la mort ne nous atteignent nous aussi. Le poète, lui, est attiré vers le tragique par cette force qui nous lie aux joies quotidiennes. Il vit avec les Lears, et il se charge volontairement du fardeau de la vie qui pèse sur eux. C'est pourquoi il lui est donné de saisir le sens et la portée de leur malheur.

L'objet de la tragédie de Lear n'est pas qu'un « homme trop lourdement chargé se soit écroulé », comme nous l'annonce Brandes, dont les paroles trahissent un homme qui ne comprend ni ce que veut dire « trop lourdement chargé », ni ce que veut dire « s'écrouler ». C'est autre chose que Shakespeare nous a montré : derrière l'affliction manifeste de Lear, se produit l'invisible essor de son âme.

Lear nous dit :

« Pauvres indigents tout nus, où que vous soyez,  
Vous que ne cesse de lapider cet impitoyable orage,  
Têtes inabritées, estomacs inassouvis, comment,  
Sous vos guenilles trouées et percées à jour, vous défendez-vous  
Contre des temps pareils ? *Oh ! j'ai pris  
Trop peu de souci de cela... Luxe, essaie du remède :  
Expose-toi à souffrir ce que souffrent les misérables,  
pour savoir ensuite leur émettre ton superflu  
Et leur montrer des cieux plus justes.*<sup>9</sup> »

Pensez seulement au sens de ces phrases. Ici c'est toute la philosophie morale, tout le Sermon sur la montagne qui naissent dans l'âme du grand martyr<sup>10</sup>. Jadis, il prenait trop peu de souci de cela, il n'avait qu'à faire de « la justice du ciel ». À présent, cette nuit-là, alors que ses esprits commencent à s'altérer, alors que la seule douleur qu'il éprouve est l'ingratitude de ses filles, alors qu'il est pris entre la mer rugissante et la gueule de l'ours<sup>11</sup>, ses forces morales non seulement ne s'écroulent pas, mais connaissent ce terrible essor, grâce auquel se découvre à lui la plus grande des vérités. Et on appelle cela l'« écroulement d'un homme trop lourdement chargé ».

---

9 *Id.*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.310

10 Allusion à Matthieu, 7:1 : « Ne jugez point, afin que vous ne soyez point jugés. »

11 Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.309

## XXVI

Проследим далее за развитием трагедии.

На мгновение последние слова Лира как будто бы рассеивают мрак, сгустившийся над зрителем. Но вот из шалаша, к которому подвели короля, выбегает Эдгар, нагой, бормочущий непонятные речи, и снова все застилается страшным, беспросветным мраком. Лиром опять овладевает безумие отчаяния.

Ты отдал все двум дочерям своим  
И до того дошел?

спрашивает он Эдгара. Эдгар отвечает потоком слов, которые Лир толкует по-своему:

Как! все ты роздал дочерям своим?  
Ты что себе сберег? Ты все им отдал?

И затем раздражается проклятиями по адресу несуществующих дочерей Эдгара. Кент замечает, что у Эдгара нет дочерей. Лир кричит ему:

Лжешь, раб! Одни лишь дочери злодейки  
До бедствий могут довести таких.  
Иль нынче выгоняют все отцов?  
Иль надо, чтоб они страдали больше?  
Казнь дельная: они на свет родили  
Чудовищ дочерей.

Все теряет видимый смысл. Шут говорит - и мы готовы ему верить - "все мы, видно, одуреем за эту холодную ночь". Эдгар продолжает свои нелепые и бессмысленные речи, гром грохочет, ветер воеет, кругом ни одной теплой искры, отчаяние Лира растет до того, что он разрывает на себе одежды. "Что ты тут кум затеял? Не раздевайся, здесь негде плавать", - говорит шут королю... Больше нечего говорить. Пока продолжается эта неслыханная трагедия, разумные слова замирают на устах. Друзья, явившиеся навестить Иова, семь дней молчали, прежде чем решились размокнуть уста. Слов утешения нет и быть не может, пока пред нами это царство хаоса.

На сцену является Глостер и уводит Лира. И вот Лир в теплой комнате, на ферме. Но нелепость безумия не проходит, а точно возрастает, если только после того, что происходило в поле, еще возможно что-нибудь более ужасное. Лир, Эдгар и шут устраивают воображаемый суд над Гонерильей и Реганой. Эта сцена, вместе с последней сценой в поле, самое резкое и могучее изображение той видимой бессмысленной жизни, которая смущала людей от сотворения мира. Горе безграничное, беспредельное, которое не в силах постичь человеческий разум, представляется полубезумным Лиром, шутком и безумствующим Эдгаром. Присутствующие не в силах сдержать слезы. Эдгар боится, что выдаст себя.

## XXVI

Mais continuons à suivre le déroulement de la tragédie.

Pour un instant, les paroles de Lear que nous venons de citer dissipent les ténèbres amassées au-dessus de la tête du spectateur. Mais c'est alors qu'on voit Edgar, nu, marmonnant d'incompréhensibles paroles, s'élançant hors de la hutte où l'on mène le vieux roi. Et de nouveau, tout s'obscurcit en d'épouvantables ténèbres. Lear est de nouveau en proie à la folie du désespoir :

« Tu as donc tout donné à tes deux filles,  
Que tu en es venu là ?<sup>1</sup> », demande-t-il à Edgar.

Edgar lui répond par un déferlement de paroles que Lear interprète à sa manière :

« Quoi ! ses filles l'ont réduit à cet état ! ...  
N'as-tu pu rien garder ? Leur as-tu tout donné ?<sup>2</sup> »

Puis il explose et se répand en malédictions contre les prétendues filles d'Edgar. Quand Kent lui fait remarquer qu'Edgar n'a pas de filles, Lear lui lance :

« À mort, imposteur ! Rien n'a pu ravalé une créature  
À une telle abjection, si ce n'est l'ingratitude de ses filles.  
Est-ce donc la mode que les pères reniés  
Obtiennent si peu de pitié de leur propre chair ?  
Juste châtement ! c'est de cette chair qu'ont été engendrées  
Ces filles de pélican.<sup>3</sup> »

Tout perd l'apparence du sens. Le fou dit alors – et nous sommes prêts à le croire – que « cette froide nuit nous rendra tous fous et frénétiques<sup>4</sup> ». Edgar poursuit ses divagations absurdes, le tonnerre gronde, le vent hurle, il n'y a pas la moindre étincelle de vie aux alentours. Le désespoir de Lear s'amplifie au point qu'il commence à arracher ses vêtements. « Je t'en prie, m'n oncle, calme-toi, lui rétorque le fou, cette nuit est impropre à la natation...<sup>5</sup> » Il n'y a plus rien à dire. Tant que se prolonge cette tragédie inouïe, toute parole raisonnable meurt sur les lèvres. Les amis venus rendre visite à Job gardèrent le silence pendant sept jours avant de parvenir à déceler leurs lèvres.<sup>6</sup> Il n'y a pas, et il ne peut y avoir de paroles consolantes tant que, sous nos yeux, règne un tel chaos.

On voit alors apparaître sur scène Gloucester qui emmène Lear avec lui. Et le voilà au chaud dans la hutte. Mais l'ineptie de sa folie ne passe pas, elle augmente encore, si quelque chose de plus horrible est seulement possible après ce qui vient de se passer dehors. Lear, Edgar et le fou organise le procès imaginaire de Goneril et Régane. Avec la scène devant la hutte, cette scène est la représentation la plus puissante et la plus acérée de cette vie sensible dépourvue de sens qui trouble les hommes depuis la création du monde. Le malheur sans bornes ni limites, que la raison humaine n'est pas en mesure de concevoir, est mis en scène par un Lear à moitié fou, un bouffon et un Edgar délirant. Tous ceux qui sont dans la hutte ne peuvent retenir leurs larmes. Edgar a peur de se trahir.

1 *Id.*, IV, 3, *op.cit.*, T.9, p.311

2 *Id.*

3 *Id.*, pp. 311-312

4 *Id.*, p.312

5 *Id.*, p.313

6 Cf. Jb 2:13



Кент бессильно взывает к твердости и терпению Лира. И никто не смеет иметь надежду, спросить себя: "зачем?"

В этих сценах - вся новейшая литература нелепости судьбы и бессмысленности жизни. Если вы хотите понять пессимизм искреннего отчаяния - вдумайтесь в эти сцены. Они все объяснят вам. Те люди, которые *это* видят в жизни и за этим не видят ничего - не могут не прийти к философии отчаяния, не могут не думать, что жизнь - проклятье и что единственный исход, еще существующий для человека, - это забвенье, даваемое смертью.

Но этими сценами еще не кончаются ужасы трагедии "Лира". Немедленно вслед за ними Шекспир рисует не менее ужасную по своей нелепой жестокости сцену. Корнуол и Регана вырывают у Глостера глаза за то, что он сжалился над бедным стариком-королем. Слуга убивает герцога. Регана убивает слугу. И еще не конец. Внешний кошмар тянется через всю драму. Слепленный Глостер встречается по пути переодетого Эдгара, которого принимает за безумного и просит родного сына помочь ему покончить с собой. Ужасы трагедии все растут, и если Глостер говорит, - "для богов мы то же, что для ребятишек мухи! нас мучат - им забава!", - то этими словами, как и впоследствии словами короля Лира: "Родясь на свет - мы плачем: горько нам к комедии дурацкой приступаться", - вполне выражается впечатление, какое события оставляют в душах людей, когда выбившаяся из обычной колеи жизнь являет нам ужасы человеческого существования. Все трепещут перед судьбой, задавшей людям столь непосильную задачу. События иного объяснения, кроме адской игры дьявольских сил, не допускают. И нам, смотрящим на сцене "Короля Лира", кажется, что тот дьявол, который придумал столь изысканные пытки для несчастного короля, должен был вызвать у своих товарищей упрек в бессердечии: медведь ласкал бы седины Лира.

Но весь ряд этих сцен с их все растущей нелепостью никому ненужных ужасов, передает собою не то, что видел Шекспир, но то, что видят люди, когда на их глазах разыгрывается в жизни тяжелая трагедия. Они возмущаются несправедливостью судьбы, проклиная богов, подписывают приговор жизни. Сила и великое универсальное значение Шекспира именно в том, что в этой беспросветной тьме он нашел путь. Там, где для нас хаос, случай, бессмысленная борьба мертвой, равнодушной, но бесконечно могучей силы с живым, чувствующим, но немощным человеком (т. е. там, где для нас область нелепого трагизма), - там поэт видит осмысленный процесс духовного развития. Под видимыми всем людям муками он открывает невидимую никому задачу жизни. Вот почему творения Шекспира были названы Гете "необъятными книгами человеческих судеб". Именно "судеб". Шекспир объясняет нам не характер, достоинства или недостатки человека, - а его судьбу, т. е. осмысливает его жизнь. Более нелепого трагизма, чем тот, который изображен в "Короле Лире", не выдумает самая пылкая фантазия. Больших мук, чем те, которые вынес шекспировский царственный старец - нет на земле. И нет сверх того мук, которые, с нашей точки зрения, казались бы более ненужными. Лир уже одной ногой в гробу. Это - не юноша, который, укрепившись в борьбе, потом снова со свежими силами отправится в путь. Лиру 80 лет: он накануне смерти. *Зачем ему трагедия?* Так поставлен вопрос великим поэтом, и такой вопрос он не побоялся поставить себе. Если трагедия накануне смерти имеет смысл, если она не оказывается насмешливою игрою адских или - что еще хуже - равнодушных сил, если то, что пережил Лир, нужно было ему - то этим снимаются все обвинения с жизни.

Kent incite mollement Lear à faire preuve de fermeté et de patience. Et nul n'ose avoir le moindre espoir ou se demander : « à quoi bon ? »

On trouve dans ces scènes toute la récente littérature de l'absurdité du destin et de l'insignifiance de la vie. Si vous voulez comprendre le pessimisme d'un désespoir sincère, réfléchissez à ces scènes. Elles vous expliqueront tout. Ceux qui voient *cela* dans la vie, et ne voient rien au-delà, ne peuvent qu'en arriver à une philosophie du désespoir, ne peuvent que penser que la vie est une malédiction et que la seule issue existant encore pour l'homme est l'oubli que nous donne la mort.

Mais les horreurs de la tragédie de Lear ne s'achèvent pas avec ces scènes. Tout de suite après, Shakespeare nous dépeint une scène non moins horrible par son absurde cruauté. Cornouailles et Régane arrachent les yeux à Gloucester parce qu'il a pris en pitié le vieil et misérable roi. Un serviteur tue le duc. Régane tue le serviteur. Et ce n'est pas encore fini. Ce cauchemar ambiant s'étire sur toute la pièce. Gloucester, privé de la vue, rencontre ensuite son fils Edgar déguisé en homme du peuple. Le prenant pour un fou, il lui demande de l'aider à se suicider. Les horreurs de la tragédie ne cessent pas de s'amplifier. Et lorsque Gloucester dit : « Ce que les mouches sont pour des enfants espiègles, nous le sommes pour les dieux : ils nous tuent pour leur plaisir<sup>7</sup> » ces mots expriment – de même que cette réplique de Lear, ensuite : « Dès que nous naissons, nous pleurons d'être venus sur ce grand théâtre de fous...<sup>8</sup> » - ces mots expriment parfaitement l'impression que les événements laissent dans l'âme des hommes lorsque la vie sort de ses gonds ordinaires et nous dévoile les horreurs de l'existence. Tous tremblent devant ce destin qui met les hommes face à des difficultés qui dépassent leurs forces. Les événements n'autorisent pas d'autre explication que le jeu infernal de puissances diaboliques. Et lorsqu'on voit sur scène une représentation du *Roi Lear*, il nous semble bien que le diable qui conçut des tortures aussi raffinées pour ce malheureux roi devait être taxé de coeur sec par ses amis eux-mêmes : un ours aurait caressé la tête blanche de Lear.

Pourtant, cette enfilade de scènes et l'absurdité croissante de toutes ces horreurs inutiles transmettent non pas ce qu'a vu Shakespeare, mais ce que voient les hommes lorsqu'une douloureuse tragédie se joue sous leurs yeux dans la vie. Ils se révoltent contre l'injustice du sort, ils maudissent les dieux et condamnent la vie. La force et la portée universelle de Shakespeare tient justement au fait qu'il s'est frayé une voie dans ces impénétrables ténèbres. Là où nous voyons le chaos, le hasard, une lutte insensée engagée entre une force inerte, indifférente, mais infiniment puissante et l'homme vivant et sentant, mais impuissant (autrement dit, là où nous entrons dans le champ du tragique absurde) – Shakespeare, lui, voit le processus, doué d'un sens profond, du développement de l'âme. Sous les tourments visibles, il découvre l'invisible problème de la vie. Voilà pourquoi Goethe a comparé les créations de Shakespeare au « vaste livre du destin ». Car c'est précisément « du destin » qu'il s'agit. Shakespeare ne nous explique pas le caractère, les qualités ou les défauts des hommes, mais leur destin, autrement dit il donne sens à leur vie. L'imagination la plus exubérante ne pourrait concevoir de tragique plus absurde que le tragique représenté dans le *Roi Lear*. On ne trouve pas sur terre de supplices plus grands que les supplices endurés par le vénérable monarque, et qui plus est, pas de supplices plus inutiles de notre point de vue. Lear a déjà un pied dans la tombe. Ce n'est pas un jeune homme qui, lorsqu'il se sera aguerri au combat, pourra se remettre en chemin avec des forces nouvelles. Lear a 80 ans, il est à la veille de la mort. *À quoi peut lui servir* une tragédie ? C'est ainsi que la question fut posée par le grand poète, et il n'a pas eu peur de cette question. Si la tragédie a un sens à la veille de la mort, si elle n'est pas une espièglerie de la part de puissances diaboliques, ou pire encore, de puissances indifférentes, si ce qu'a vécu Lear lui était nécessaire, alors toutes les accusations portées contre la vie sont levées.

---

7 *Id.*, IV, 1, *op.cit.*, T.9, p.331

8 *Id.*, IV, 6, *op.cit.*, T.9, p.351

Вместо того, чтобы проклинать судьбу, мы, поняв содержание ее "необъятных книг", т. е. Шекспира, благословим целесообразность господствующего над человеком закона. В "Короле Лире" поэт вырвал самую нелепую, запутанную и бессмысленную страницу жизни. Если и она получила объяснение, если и она понята - то можно быть уверенными, что и все прочие получают свое объяснение. Вся трагедия Лира никому из окружающих не нужна. Она всех пугает и смущает, как грозные явления природы - землетрясения, извержения вулканов, затмения пугают и смущают непросвещенных людей... Наука гордится, что определила посредством спектрального анализа химический состав солнца. До дна человеческой души дальше, чем до солнца - и в эту бездну проник Шекспир. С того момента, когда Лир произносит свой монолог: "Вы, бедные, нагие несчастливцы" - читатель начинает понимать, зачем Лир трагедия. Брандес уверяет, что эти слова, как и все протесты Лира - только лирика самого Шекспира, та же лирика, которую критик находит во всех произведениях поэта, которая была и в "Гамлете". В "Гамлете" один принц язвил. В "Короле Лире" - все язвят: и Лир, и Глостер, и шут, и Кент. Едва ли возможно придумать объяснение, более застилающее правильное понимание Шекспира. Вообще говоря, как мы уже не раз указывали, вернейший способ написать плохую драму - это внушать ее действующим лицам свои собственные мысли, даже самые умные. Приписывать Шекспиру постоянное желание самому говорить "устаами" своих героев, значит совершенно обесценивать его драмы. Как груб, как нечуток был бы поэт, если бы он вздумал заставлять Лира в тот момент, когда несчастный старик стоит меж яростным медведем и бушующим морем, философствовать единственно затем, чтоб дать исход и выражение своим собственным мыслям. У Шекспира Лир говорит лишь за себя, лишь то, что зарождается в его душе в тот страшный момент. И этой способности поэта подслушать недоступный всем голос человеческой души его драма обязана своими лучшими достоинствами. Перед нами все время - сам Лир, которому Шекспир не подсказывает ни одного слова - не только в целях проповеднических, но даже и чисто эстетических. У поэта один закон: правдиво воспроизводить чувства и мысли своих героев. Он заносит на бумагу лишь то, что видит и слышит. Всякая попытка иначе толковать смысл речей Лира изобличит в критике лишь неуменье постичь и оценить сущность шекспировского творчества. Лир в бурную ночь, после вынесенных оскорблений, после того, как он внезапно увидел, что он - не король, а бедное, голое, двуногое животное, не только рыдает, как нам кажется. Даже в те моменты, когда им овладевает безумие, в нем все время происходит усиленная внутренняя работа. Его безумие - безумие гения, и оно приводит Лира в таким откровениям, которые прежде для него были безусловно невозможны. Никакие проповеди, никакие книги, никакие зрелища не дали бы ему того, что принес с собой удар судьбы. Когда в шестой сцене четвертого действия пред вами является причудливо убранный цветами Лир, среди таких бессмысленных фраз, как "дайте мне аршин ткача" и т. д., вы слышите непрерывно самые глубокие и продуманные мысли. По Брандесу, это Шекспир "в непрямой форме" забавляется саркастическими вылазками, скрытыми под покровом безумия. На самом деле, в них лишь сказывается, что успел за столь короткое время передумать и перечувствовать Лир. Трагедия вызвала в нем необычайное напряжение сил. Все вопросы жизни возникли пред ним и с той настойчивостью, которая исключает всякую возможность отклонения ответа. Душевные струны Лира натягиваются до последних пределов. Нам кажется, что они должны порваться, что человеку не дано взять тот аккорд, за которым гонится несчастный король. Но Лир знает, что нет иного выхода, что нужно ответить.

Au lieu de maudire le destin, en comprenant l'objet de ce « vaste livre », c'est-à-dire de Shakespeare, nous approuvons la légitimité de la loi qui règne sur les hommes. Dans le *Roi Lear*, le poète a arraché à ce livre les pages les plus absurdes, les plus embrouillées et les plus insensées de la vie. Et si même elles trouvent leur explication, si même elles deviennent compréhensibles, alors on peut être sûr que toutes les autres pages trouveront leur explication. La tragédie de Lear n'est utile à personne dans son entourage. Elle épouvante et trouble son entourage à la manière des phénomènes naturels - les tremblements de terre, les éruptions volcaniques ou les éclipses – qui épouvantent et troublent les hommes peu éclairés... La science se flatte d'avoir décrit la composition chimique du soleil au moyen de l'analyse spectrale. Shakespeare, lui, a pénétré jusqu'au fond de l'âme humaine, plus loin que le soleil, il est allé jusqu'à cet abîme. À partir du monologue de Lear sur les « pauvres indigents tous nus », le lecteur commence à comprendre à quoi lui sert sa tragédie. Brandes affirme que ces paroles, comme toutes les protestations de Lear, sont seulement l'expression du lyrisme de Shakespeare, de ce lyrisme que le critique découvre dans toutes les oeuvres du poète, y compris dans *Hamlet*. Dans *Hamlet*, seul le prince épanche son fiel. Mais dans le *Roi Lear*, tous les personnages – Lear, Gloucester, le fou et même Kent – donnent libre cours à leur fiel. Rien n'égale en obscurité cette explication de Brandes, qui empêche de comprendre correctement Shakespeare. D'une manière générale, comme nous avons eu l'occasion de l'indiquer à plusieurs reprises, le plus sûr moyen d'écrire une mauvaise pièce est justement d'insuffler aux personnages ses propres pensées, même les plus brillantes. Attribuer à Shakespeare le désir constant de s'exprimer par la « voix » de ses personnages, c'est ôter toute valeur à ses pièces. Comme il serait grossier, comme il manquerait de sensibilité le poète qui aurait forcé Lear à philosopher - alors que l'infortuné vieillard est pris entre la mer rugissante et la gueule de l'ours<sup>9</sup> - uniquement pour donner libre cours à ses propres pensées ! Dans Shakespeare, Lear ne parle qu'en son nom. Il exprime uniquement ce qui germe dans son âme en cet instant terrible. Et c'est justement à cette capacité du poète à entendre la voix peu audible de l'âme humaine que *Lear* doit son mérite. Tout au long de la pièce, c'est Lear qui se tient face à nous, sans que Shakespeare lui souffle le moindre mot, que ce soit à des fins de prédication ou à des fins purement esthétiques. Le poète n'a qu'une seule loi : recréer de façon véridique les sentiments et les pensées de ses personnages. Il ne met sur le papier que ce qu'il voit et entend. Toute tentative visant à interpréter différemment le sens des paroles de Lear trahit chez le critique une incapacité à saisir et à apprécier à sa juste valeur l'essence de l'art de Shakespeare. Lear, en cette nuit de tempête – après toutes les offenses qu'il a subi, après sa soudaine découverte qu'il n'est pas un roi mais un pauvre animal, nu et bifurqué<sup>10</sup> - ne fait pas que pleurer, contrairement aux apparences. Même dans les moments où la déraison l'étreint, l'invisible travail de l'âme se poursuit assidûment en lui. Sa déraison est la déraison du génie qui conduit Lear à des découvertes qui étaient absolument inconcevables pour lui auparavant. Aucun sermon, aucun livre, aucun spectacle n'auraient pu lui offrir ce que lui apporta ce coup du destin. Quand à l'Acte IV, scène 6, vous découvrez Lear fantasquement paré de fleurs, vous entendez, mêlées aux phrases insensées qu'il prononce comme « Lâche donc ton aune de fer !<sup>11</sup> », des pensées d'une rare profondeur et mûrement pesées. D'après Brandes, c'est Shakespeare qui « sous une forme indirecte » s'amuse à lancer des pointes satiriques, caché derrière le masque de la déraison. En réalité, il s'agit uniquement des nouvelles pensées et des nouveaux sentiments que Lear s'est mis à concevoir en si peu de temps. La tragédie a suscité une extraordinaire tension de toutes ses forces. Toutes les questions de la vie se sont présentées à lui, le pressant de répondre avec une insistance excluant tout délai. Les cordes de l'âme de Lear sont tendues au maximum. Il nous semble qu'elles vont se briser, qu'il n'est donné à aucun homme de jouer l'accord qu'essaie de jouer le malheureux roi. Mais Lear sait qu'il n'y a pas d'autre issue, qu'il lui faut répondre.

9 Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.309

10 Shakespeare, *Le Roi Lear*, III, 4, *op.cit.*, T.9, p.313. Dans « *Un pauvre animal, nu et bifurqué* » (« *a poor bare, forked animal* »), « bifurqué » est utilisé au sens de « bipède ».

11 *Id.*, III, 6, *op.cit.*, T.9, p. 348. En anglais « draw me a clothier's yard ». Dans ce passage difficile à saisir, Lear se moque d'Edgar qui ne sait pas tenir sa tance.

Мы видели, как умел он - прежде никого, кроме себя, никогда не знавший, - обнять горе всего мира, спросить у неба оправдания за тех людей, которых он прежде не считал даже существами. И душа его продолжает все время работать в том же направлении. Эдгар говорит о нем:

Как правда светлая слилася с бредом,  
Рассудок с помешательством ума.

Откуда же взялась к нему эта светлая правда? К Лиру, который никогда о ней не думал, который считал человечество состоящим из короля - и всех прочих людей, и был всегда убежден, что король - все, а прочие - ничто, лишь рамки для его величества?

"Слышишь, как судья мошенник издевается над убогим вором? Слушай, что я скажу теперь тебе на ухо: перемени места - который из двух теперь вор, который судья вора? Видел ли ты, как собака лает на нищего? И голяк бежит со всех ног от собаки! Собаки он должен слушаться: она власть!"

Это говорит король Лир! Король, который никогда не знал ни нищего, ни судьи, ни вора, ни собаки, иначе как по тем официальным донесениям, в которых все это, наряду со стихиями, изображалось в виде всепокорнейших прислужников его! Откуда же за столь короткое время пришла к Лиру эта светлая правда? И дальше:

Злой пономарь, ты весь в крови! Прочь руки!  
Зачем сечешь развратницу? Скорее  
Свою подставь ты спину. По душе,  
Ты сам развратен. Ростовщик повесил  
Обманщика. Сквозь рубище худое  
Порок ничтожный ясно виден глазу;  
Под шубой парчовою нет порока!  
Закуй злодея в золото стальное  
Копье закона сломится - безвредно:  
Одень его в лохмотья - и погибнет  
Он от пустой соломинки пигмея.  
*Нет в мире виноватых! нет! я знаю.  
Я заступлюсь за всех - зажму я рты  
Доносчикам.*

Все это отголоски глубоких, потрясших все существо старца переживаний. Это - не ходячие фразы, это - не философская меланхолия Жака, это не самодовлеющий пессимизм Брандеса, - это речь великой души, узнавшей в человеке брата. "Нет в мире виноватых! нет! я знаю. Я заступлюсь за всех - зажму я рты доносчикам"! Вот величайшая из существующих истин. И это, повторяем, не Шекспир говорит, а Лир, пред которым еще недавно были все виноваты, даже французский король, Корделия и Кент. Это та правда, которая всегда у всех на глазах и всеми считается ложью, ибо всем она чужда, никому не нужна. Лир узнает, что мир населен Лирами, королями, что каждый человек может и должен быть носителем всех тех человеческих прав, которые принадлежали ему. Лиру, когда на его голове была золотая корона. Он не за себя рыдает, а за всех людей.

Nous l'avons vu déjà embrasser le malheur du monde, lui qui ne connaissait personne d'autre que lui-même jusqu'ici. Nous l'avons vu demander au ciel d'acquitter des hommes qu'il ne considérait même pas comme des êtres vivants jusqu'ici. Et son âme continue sans cesse à travailler dans cette direction. Edgar dit à son sujet :

« Oh ! mélange de lumineuse vérité et d'extravagance ! La raison dans la folie !<sup>12</sup> »

Mais d'où lui vint cette lumineuse vérité ? Lui qui ne s'en soucia jamais, lui qui divisait l'humanité en deux avec d'un côté le roi, et de l'autre tous les autres hommes, lui qui fut toujours convaincu que le roi était tout et que les autres n'étaient rien, sinon l'ornement de sa grandeur ?

« Regarde avec tes oreilles. vois-tu comme ce juge  
Déblatère contre ce simple filou ? Écoute, un mot à l'oreille !  
Change-les de place, et puis devine lequel  
Est le juge, lequel est le filou... Tu as vu  
Le chien d'un fermier aboyer après un mendiant ?

Et la pauvre créature se sauver du limier ? Eh bien !  
Tu as vu là la grande image de l'autorité : un chien au pouvoir qui se fait obéir !<sup>13</sup> »

Ce sont les paroles du Roi Lear ! De ce roi qui n'a jamais connu ni un mendiant, ni un juge, ni un voleur, ni même un chien autrement que d'après les rapports officiels, dans lesquels tout ce petit monde était présenté, de même que les éléments naturels, comme ses plus humbles serviteurs ! D'où est donc venue au roi, en si peu de temps, cette lumineuse vérité ? Et voyez ce qu'il dit plus loin :

« Toi, misérable sergent, retiens ton bras sanglant :  
Pourquoi fouettes-tu cette putain ? Flagelle donc tes propres épaules :  
Tu désires ardemment commettre avec elle l'acte  
Pour lequel tu la fouettes. L'usurier fait pendre l'escroc.  
Les moindres vices se voient à travers les haillons ;  
Les manteaux et les simarres fourrées les cachent tous. Cuirasse d'or le péché,  
Et la forte lance de la justice s'y brise impuissante ;  
Harnache-le de guenilles, le fêtu d'un pygmée le transperce.  
*Il n'est pas un coupable, pas un, te dis-je, pas un ! Je les absous tous.*  
*Accepte ceci de moi, mon ami : j'ai les moyens*  
*De sceller les lèvres de l'accusateur.*<sup>14</sup> »

Tout ceci est l'écho des sentiments profonds qui ont ébranlé le vieillard. Il ne s'agit ni de paroles en l'air, ni de la mélancolie philosophante de Jacques, ni même du pessimisme fat de Brandes. Ce sont les paroles d'une grande âme qui a reconnu dans l'homme son frère. « Il n'y a pas un coupable, pas un, te dis-je, pas un ! Je les absous tous : j'ai les moyens de sceller les lèvres de l'accusateur. » Voilà la plus grande de toutes les vérités ! Et, je le répète, ce n'est pas Shakespeare qui la prononce, mais Lear, envers qui, hier encore, tous étaient coupables, même le roi de France, Cordélia et Kent. Il s'agit là d'une vérité que nous avons constamment sous les yeux, mais que tout le monde considère comme un mensonge, parce qu'elle ne semble ni familière, ni utile à qui que ce soit. Lear découvre que le monde est peuplé de Lears, de rois, et que chaque homme peut et doit être détenteur de tous les droits humains qui jadis étaient son privilège, quand il avait une couronne d'or sur la tête. Lear ne pleure pas sur son propre sort, mais sur le sort des hommes.

---

12 *Id.*, p.351. Nous avons adapté la traduction aux besoins du texte. La traduction d'Hugo dit : « Oh ! mélange de bon sens et d'extravagance ! La raison dans la folie ! » (« *O, matter and impertinency mix'd! Reason in madness!* »)

13 *Id.*, p.350-351

14 *Id.*, p.351

Он не может принять жизнь в том виде, в каком она предстала ему. Но он не отвергает жизни, не ищет небытия. О смерти Лир ни разу во всей драме не говорит. Глостер покушается на самоубийство. Он - не король от головы до ног. Он плачет, чуть-чуть ропщет и пытается ускорить развязку - броситься со скалы в море. Лир об этом и не думает. Смерть не удовлетворит его за жизнь. Он прямо глядит в глаза всем ужасам, он принимает все страдания - и не отступает, пока не пробуждается от тяжкого кошмара.

Il ne peut accepter la vie telle qu'elle lui est apparue. Néanmoins, il ne repousse pas la vie, il ne recherche pas le néant. Dans toute la pièce, Lear ne parle pas une fois de la mort. Gloucester tente de mettre fin à ses jours. Mais lui n'est pas un roi de la tête aux pieds. Il pleure, se lamente un instant et tente de hâter le dénouement en se jetant dans la mer depuis le sommet d'une falaise. Lear n'y songe même pas. La mort ne le dédommagerait pas de la vie. Il regarde droit dans les yeux toutes les horreurs, accepte toutes les souffrances, et refuse de céder tant qu'il ne se réveillera pas de ce cauchemar atroce.



## XXVII

Пред нами последняя сцена четвертого действия. Лир просыпается и видит перед собой Корделию. Безумие прошло. Железная натура короля справилась с представшей перед ним страшной задачей. Мир со своими ужасами, Гонерилья и Регана с их оскорблениями, бурная ночь, прошлая сила и беспомощность в настоящем уже не волнуют его. В нем уже заключилась, окончилась внутренняя работа, и она принесла ему умиротворение. Он не может припомнить, что с ним было, он спрашивает окружающих, где он, падает перед Корделией на колени. Он называет себя беззащитным, глупым старикашкой, просит, чтоб над ним не смеялись, плачет. И при всем том вы чувствуете, что в Лире родился новый человек. Брандес по поводу этой коротенькой, но удивительно глубоко задуманной и дивно прекрасно выполненной сцены догадывается заметить, что в чтении она производит большее впечатление, чем при представлении в театре, ибо в том обстоятельстве, что отец и дочь становятся на колени друг перед другом, заключается комический элемент, вызывающий, при наглядном изображении на сцене невольный смех. Это "эстетическое" соображение совсем подходит к его критике.

Поразительней всего, что Шекспир нашел возможным исцелить Лира от безумия. После всего, что вынес король, ни один поэт не осмелился бы возвратить сознание несчастному. И если бы возвратил, то лишь затем, чтобы показать нам изуродованную, истерзанную неслыханными пытками душу. Но у Шекспира Лир возвращается к сознанию не затем, чтобы пугать людей. Наоборот, страшный ураган, пронесшийся по его душе, укрепил и возвысил его. Прежняя сила не ушла от него. Но она уже служит ему иначе. Ни придворная лесть, ни внешний почет, ни сознание даваемой солдатами и их штыками власти не нужно ему. Все это, чем он еще недавно жил, теперь - детские игрушки для него. Теперь он их отбросил для тех, которые в них нуждаются. Зачем они? Зачем льстивые речи Реганы и Гонерильи, салюты войск, раболепные ряды вельмож? В мире есть многое, что несравненно ценнее и выше, чем весь внешний блеск величия. Одна искренняя, неподдельная любовь Корделии все ему заменит. Этой любви ему достаточно, чтобы без короны чувствовать себя королем от головы до ног. Он не только не безумствует, не ужасается более своему положению, но находит в себе силы утешать Корделию, когда они (пятое действие) попадают в плен к "тем сестрам и дочерям". Он говорит ей:

... Скорей уйдем в темницу!  
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке.  
Когда попросишь ты, чтоб я тебя  
Благословил, я сам, склонив колени,  
Прощенья буду у тебя просить.  
И так мы станем жить вдвоем и петь,  
Молиться, сказки сказывать друг другу,  
Смеяться над придворными и слушать  
От них рассказы о мирских делах,  
О том, кто силен, слаб, кто плох, кто счастлив,  
И наблюдать мы будем сущность дел,  
Как от богов посланники - и вместе  
Мы проживем весь век в стенах темницы,  
Не ведая тревоги и тоски.

Конечно, только Шекспир мог сказать так много в столь немногих словах. Но тот, кто предположит в них лирическое отступление, тот потеряет ключ к пониманию трагедии. Все это, хотя написано Шекспиром, всецело принадлежит Лиру. Тому Лиру, который в первом действии умеет лишь охотиться, грозно окрикивать, делить царства, гнать от себя лучших людей.

## XXVII

Nous voilà arrivés à la dernière scène de l'Acte IV. Lear se réveille et voit devant lui Cordélia. Il ne déraisonne plus. Ce roi d'airain s'est acquitté de l'effroyable problème qu'il avait résolu. Le monde et ses horreurs, Goneril, Régane et toutes leurs offenses, la nuit, l'orage, sa force passée et son impuissance actuelle – tout cela n'inquiète plus Lear. Le travail secret de son âme est parvenu à son terme et lui a apporté l'apaisement. Il ne peut se rappeler ce qui lui est arrivé. Il demande à ceux qui l'entourent où il se trouve et tombe à genoux devant Cordélia. Il se traite de pauvre vieux radoteur, demande à ce qu'on ne rie pas de lui, il pleure. Et malgré tout, vous sentez qu'un nouvel homme est né en lui. Au sujet de cette toute petite scène, conçue néanmoins avec une rare profondeur et divinement exécutée, Brandes suppose qu'elle doit produire plus d'effet à la lecture que sur une scène de théâtre. En effet, il y aurait quelque élément comique dans le fait que le père et la fille tombent tour à tour à genoux l'un devant l'autre, ce qui susciterait chez le spectateur un involontaire éclat de rire. Ce jugement « esthétique » s'applique parfaitement à son auteur.

Mais le plus étonnant est que Shakespeare ait jugé possible de guérir Lear de sa folie. Après tout ce qu'a enduré le roi, aucun poète n'aurait osé rendre ses esprits au malheureux. Où bien s'il l'avait fait, ce n'aurait été que pour montrer son âme défigurée, mortifiée par les supplices inouïs auxquels elle fut soumise. Or, ici, Lear ne revient pas à la conscience pour épouvanter les gens. Au contraire, le terrible ouragan qui souffla dans son âme l'a endurci et l'a élevé moralement. Sa force d'antan ne l'a pas abandonné. Mais elle le sert différemment. Il n'a plus besoin ni des flatteries de la cour, ni de ses honneurs factices, ni des soldats en armes qui confirmaient à ses yeux son pouvoir. Toutes ces choses qui jadis étaient sa raison de vivre sont devenues pour lui de vulgaires jouets d'enfant. Et il les laisse à ceux qui en ont besoin. Qu'a-t-il besoin d'eux ? Qu'a-t-il besoin des flatteries de Régane et Goneril, des salves tirées en son honneur et d'une horde de serviles ministres ? Le monde est plein de choses infiniment plus précieuses et plus grandes que tous les oripeaux clinquants de la grandeur. À lui seul, l'amour sincère et vrai de Cordélia comble tous ses désirs. Il lui suffit de cet amour pour se sentir roi des pieds à la tête, même sans couronne. Et non seulement Lear ne déraisonne plus, n'est plus accablé par l'horreur de sa situation, mais il trouve même en lui les forces de consoler Cordélia, lorsqu'au cinquième acte ils sont emprisonnés par « ces filles et ces sœurs<sup>1</sup> ». Écoutez ce qu'il lui dit :

« Viens, allons en prison :  
Tous deux ensemble nous chanterons comme des oiseaux en cage.  
Quand tu me demanderas ma bénédiction, je me mettrai à genoux  
Et je te demanderai pardon. Ainsi nous passerons la vie  
À prier, et à chanter, et à conter de vieux contes, et à rire  
Aux papillons dorés, et à entendre de pauvres hères  
Causer des nouvelles de la cour ; et causant avec eux nous-mêmes,  
Nous dirons qui perd et qui gagne, qui monte et qui tombe,  
Et nous expliquerons les mystères des choses,  
Comme si nous étions les confidents des dieux.  
Et nous épuiserons, dans les murs d'une prison, les séries et les groupes des grands  
Qu'apportent et remportent les changements de lune.<sup>2</sup> »

Certes, seul Shakespeare était capable d'exprimer tant de choses en si peu de mots. Mais supposer qu'il s'agit là d'une digression lyrique, c'est renoncer à la clé qui permet de comprendre la tragédie. Même si Shakespeare en est l'auteur, ces paroles appartiennent entièrement à Lear. À ce Lear qui, au premier acte, ne savait qu'aller à la chasse, lancer des ordres ou des menaces, partager son empire et mettre à la porte les meilleurs d'entre les hommes.

---

1 *Le Roi Lear*, V, 3, *op.cit.*, T.9, p.367

2 *Id.*

Буйная, дикая, могучая стихия, не потеряв своей силы, получила осмысленное содержание. Этот результат, который был уже, как мы помним, намечен поэтом еще в третьем действии, объясняет все. В нем смысл того, что мы называем трагической красотой. Если бы удары, обрушившиеся на бедную голову старца, были делом "слепой судьбы", "случая", ведущих людей к страданию, безумию и смерти - то о трагической красоте не могло бы быть и речи. Мы могли бы говорить лишь о трагическом безобразии. Но для того, чтобы постичь смысл и значение горя, нужно уметь видеть, что оно делает с человеком. Поверхностное, доступное всем наблюдение отмечает лишь внешние результаты. Шекспир же в хаосе бессмысленно и нелепо сваленных в одну кучу человеческих страданий *увидел* ясный, доступный нашему пониманию смысл.

Вся жизнь Лира, счастливая и радостная, имела для него не больше смысла, чем мучительный конец. И эта гениальная проникновенность Шекспира поражает нас более всего. Найти там закон, где все видят нелепость, отыскать там смысл, где, по общему мнению, не может не быть бессмыслицы и не прибегнуть ко лжи, к метафорам, к натяжкам, а держаться все время правдивого воспроизведения действительности - это высший подвиг человеческого гения. А Шекспир именно так пишет. И ничто более не вредит правильному пониманию Шекспира, чем его поэтическая слава. Мы обыкновенно противопоставляем поэта - ученому. Мы полагаем, что задача поэта, по существу, состоит в том, чтобы быть идеалистом, т. е. чтобы великодушно, красиво, изысканно лгать о жизни, в то время как задача ученого - некрасиво, невеликодушно и неизысканно говорить правду о жизни. Внимательное изучение Шекспира более всего выясняет неосновательность этого, к сожалению, слишком распространенного предрассудка. Шекспир правдив, как ни один из ученых не был правдив. Какой философ не жертвовал действительностью ради системы?! Шекспира система - сама действительность. Если мы у него находим больше, чем видим в жизни, то лишь потому, что он умел увидеть больше, а не потому, что он присочинил что-либо от себя. Если он показывает нам закон там, где мы считаем неизбежным случай, то лишь потому, что там есть этот закон, который мы не в силах различить. Если судьба Лира, казавшаяся всем судьбой человека, которому раздробил голову случайно оборвавшийся с дома кирпич, оказывается осмысленным ростом его души, то не фантазия Шекспира украсила кирпич, а зоркость поэта проследила все результаты действия удара. В "Короле Лире" Шекспир возвещает великий закон осмысленности явлений нравственного мира: случая нет, если трагедия Лира не оказалась случаем.

Вот почему поэт не боится допустить на сцене вырывание глаз, случайную смерть Корделии, словом, тот *miagon*, который так строго воспрещают эстетические законы. Шекспир не ищет идеализировать жизнь, очистив ее от всего случайного, несправедливого, возмущающего душу. Его поэзия не есть тот почему-то считающийся невинным род лжи, который именуется идеализмом. И потому его задача - не изгнать "случай", а объяснить его, не обмануть читателя сочиненной идеей, не обязать нас верить приятной неправде, а показать нам правду. Тот, кто видел и знал Гамлета, Кориолана, Отелло, Макбета, Лира, тот не утешится сам и других утешать не станет грезами о возможной гармонии. Шекспир дает место в своей пьесе всем ужасам жизни единственно потому, что история короля Лира освещает всю жизнь. Даже судьба Глостера, смерть Корделии в той драме, где так разъяснена трагедия Лира, не смущает зрителя, который слишком глубоко чувствует, что такое человеческая жизнь. Внешний мир для Шекспира и его читателей - не скалистый берег, о который разбиваются утлые ладьи бедных двуногих животных, а форма, в которой отливаются человеческие души.

Cette puissance élémentaire sauvage, robuste, impétueuse, sans avoir rien perdu de sa force, a reçu un contenu doué de sens. Ce résultat que Shakespeare avait, rappelons-le, déjà indiqué au troisième acte explique tout. Il contient le sens de ce qu'on appelle la beauté tragique. Si les coups qui s'abattent sur la pauvre tête du vénérable Lear étaient le fait du « destin aveugle », de ce « hasard » qui conduit les hommes à la douleur, à la démence et à la mort, alors il n'y aurait pas lieu de parler de beauté tragique. Nous ne pourrions parler que de hideur tragique. Pour saisir le sens et la portée du malheur, il faut savoir voir ce qu'il fait d'un homme. Une observation superficielle, à la portée de n'importe qui, n'en distinguera que les résultats extérieurs. Shakespeare, lui, dans ce monceau de souffrances entremêlées de manière insensée et absurde *a vu* un sens clair et compréhensible.

Toute la vie de Lear, écoulee dans la joie et le bonheur, ne présentait pas davantage de sens à ses yeux que sa pénible fin. Et c'est cette géniale clairvoyance de Shakespeare qui est la plus saisissante. Trouver une loi là où tout le monde ne voit qu'une absurdité ; dégager un sens de ce qui, d'après l'opinion commune, ne peut être qu'un non-sens ; ne pas se livrer au mensonge, aux métaphores, aux imbroglios, mais s'en tenir fermement à la recreation fidèle de la réalité, voilà le grand exploit du génie humain ! Et c'est exactement de cette manière que Shakespeare écrit. Mais rien ne gêne davantage la juste compréhension de Shakespeare que sa gloire littéraire. Nous opposons généralement le poète au savant. Nous pensons que la tâche du poète consiste essentiellement à être un idéaliste – c'est-à-dire à produire des mensonges raffinés, admirables et pleins de noblesse d'âme au sujet de la vie – tandis que la tâche du savant serait de dire, sans raffinement, ni beauté, ni noblesse, la vérité sur la vie. Une étude attentive de Shakespeare nous révèle l'absence de fondement de ce préjugé malheureusement trop répandu. Shakespeare est plus soucieux de la vérité qu'aucun savant ne le fut jamais. Quel philosophe n'a jamais sacrifié la réalité au système ?! Le système de Shakespeare c'est la réalité elle-même. Si nous trouvons chez lui davantage que ce que nous voyons dans la vie, c'est uniquement parce qu'il s'y trouve une loi que nous ne sommes pas en mesure de distinguer. Si le destin de Lear – qui ressemble en tous points au destin de l'homme défiguré par une brique tombée accidentellement du toit – si ce destin est en fait le mouvement profondément sensé par lequel l'âme prend son essor, alors on ne peut pas dire que l'imagination de Shakespeare ait « enjolivé » la brique. Au contraire, le poète a observé avec toute sa sagacité l'ensemble des résultats produits par le choc de la brique. Dans le *Roi Lear*, Shakespeare annonce la grande loi donnant sens aux phénomènes du monde moral : le hasard n'existe pas si la tragédie de Lear n'était pas un hasard.

Voilà pourquoi le poète ne craint pas d'introduire sur scène des yeux arrachés, la mort absurde de Cordélia, en un mot tout ce « *miaros* » que les lois esthétiques interdisent formellement de montrer. Shakespeare ne cherche pas à idéaliser la vie en l'épurant de tout ce qu'elle a de contingent, d'injuste ou de troublant pour l'âme. Sa poésie n'a rien à voir avec ce genre de mensonge – considéré, pour une raison ou pour une autre, comme innocent – qu'on nomme l'idéalisme. C'est pour cette raison qu'il ne cherche pas à bannir le « hasard », mais à l'expliquer. Sa tâche n'est pas de tromper le lecteur avec des idées de son crû, ni de nous obliger à croire à ses plaisantes mystifications, mais de nous montrer la vérité. L'homme qui a vu et connu Hamlet, Coriolan, Othello, Macbeth et Lear, cet homme ne se consolera pas, et ne cherchera pas à consoler les autres, avec des chimères sur une possible harmonie. Dans ses pièces, Shakespeare donne une place à toutes les horreurs de la vie uniquement parce que l'histoire du roi Lear répand sa lumière sur toute la vie. Même le destin de Gloucester ou la mort de Cordélia – dans ce drame où la tragédie de Lear est entièrement élucidée – ne troublent pas le spectateur qui sent intérieurement, profondément, le sens de la vie humaine. Le monde extérieur, pour Shakespeare et ses lecteurs, n'est pas une falaise contre laquelle se brisent les frêles embarcations de pauvres animaux bifurqués, mais le moule dans lequel sont coulées les âmes humaines. Nous ne sommes pas ces aveugles qu'un destin railleur ou impuissant a fourvoyé dans une forêt, en les laissant sans guide.

Мы не слепые, которых насмешливая или бессильная судьба загнала в лес и оставила без проводника, а существа, сквозь мрак и страдания идущие к свету. Шекспир не утверждает это, а демонстрирует нам таким образом человеческую жизнь, что и мы вслед за ним начинаем видеть в ней школу, где мы растем и совершенствуемся, а не тюрьму, где нас подвергают пыткам. А если жизнь такова - то *tragedy* есть лишь необъясненный случай. Участь Глостера и Корделии, погибших за короля, уже не наполняет нашу душу фантастическим ужасом, как и неожиданное явление природы не смущает человека, достаточно вышколенного, чтобы понимать невозможность нарушения закона причинности. Когда Лир является с мертвой Корделией на руках, Кент с ужасом восклицает: "И это обещанный конец!"<sup>[87]</sup>, сам Лир рыдает, как безумный, но зритель уходит из театра не придавленный страшной трагедией, а примиренный с жизнью. С ним был все время Шекспир, великий проводник в жизненном лабиринте, и зритель не сбился с пути.

Nous sommes des êtres marchant vers la lumière à travers les ténèbres et la souffrance. Shakespeare ne l'affirme pas, il nous montre la vie humaine de telle manière que nous commençons nous aussi à voir la vie comme une école, où nous grandissons, où nous nous perfectionnons, et non pas comme une prison où nous sommes soumis à des tortures. Or si la vie était cela, le « *miaron* » ne serait qu'un inexplicable hasard. Mais le sort de Gloucester et de Cordélia, qui sont morts pour le roi, n'emplit pas notre âme d'une horreur fantasmagorique, de même qu'un phénomène naturel ne trouble pas un homme dressé à concevoir comme impossible toute entorse à la loi de causalité. Lorsque Lear paraît avec le cadavre de Cordélia dans les bras, Kent pousse ce cri d'horreur : « Est-ce là la fin promise au monde ?<sup>3</sup> » Lear lui-même pleure comme un insensé. Néanmoins, le spectateur quitte le théâtre non pas abattu par l'effroyable tragédie, mais réconcilié avec la vie. Tout au long de la pièce, Shakespeare, ce formidable guide dans le labyrinthe de la vie, se tenait à ses côtés et le spectateur ne s'est pas égaré.

---

3 *Le Roi Lear*, V, 3, *op.cit.*, T.9, p.379. NdA : « Is this the promised end ? »

## XXVIII

Крейссиг, как помнит читатель, назвал "Короля Лира" трагедией категорического императива. Нам кажется, что это название гораздо ближе подойдет к "Макбету". В "Макбете" Шекспир касается того, что Кант назвал категорическим императивом, и в то время, как философ останавливается перед этим явлением нашего сознания, как перед чем-то конечным, недоступным человеческому пониманию, поэт смело приступает к его анализу. Кант установил, что в нас есть "разум", который приказывает нам известным образом поступать, и "чувственность" - второй источник побуждений к поступкам. Мы свободны выбирать между повелениями разума и стремлениями чувственности. Признаем мы разум верховным своим повелителем - мы будем представителями добра. Признаем чувственность - мы будем представителями зла или в том случае, когда чувственные побуждения не будут противоречить велениям разума (сострадание, любовь к труду, к науке, дружба и т. д.) - представителями безразличного начала. Нравственный человек, по Канту, исполняет долг ради долга из уважения к закону, источник которого не может быть нами постигнут.

Такое понимание нравственности вполне удовлетворяло Канта; в независимости нравственных правил от всех прочих человеческих побуждений философ видел "чистоту" ее. Он совершенно не подозревал, что, спасая чистоту нравственных побуждений, отделяя их от всех прочих стремлений, которые присущи человеку, он тем самым отрицает всю человеческую жизнь.

Любовь, дружба, жажда знания, восторг перед красотой и т. д. - все это уже относилось Кантом к области чувственности, которая сама по себе оказывается недостаточно высоким и чистым импульсом к деятельности. Человеку нужен еще какой-то трансцендентальный повелитель, категорический императив, который один оправдывает и санкционирует все человеческие поступки. Помогай ближнему не из любви к нему, не из сострадания, не затем, чтоб этому ближнему легче стало, а из сознания своих обязанностей. Такая идея о долге, как понятии, совершенно независимом от всего, чем живет человек, могла прийти в голову только философу. Шиллер писал по поводу категорического императива и учения Канта о добродетели: "Охотно служу я друзьям, но, к сожалению, я делаю это по склонности. И часто поэтому меня грызет мысль, что я не добродетелен. Нет иного выхода: ты должен постараться их презирать и после с отвращением делать то, что повелевает тебе долг". И вообще, каждый раз, когда выдающийся поэт подходил к категорическому императиву, "чистой" идее о долге, это делалось исключительно затем, чтоб подорвать их безусловное значение и отвести им скромное место временного регулятора человеческих действий. Философу ничего не стоило отречься от всего, чем дорожит человек и подчинить жизнь идее. Ему казалось, что чем прочнее будет установлено множество разных "нельзя" над человеком, тем спокойнее будет житься на свете. А для того, кто живет в кабинете, "спокойно" и "лучше" - синонимы. Ведь выдумали же ученые "естественное право". А что такое естественное право? Естественный жандарм, естественный городской! Категорический императив по своему внутреннему смыслу вполне соответствует естественному праву. Под этими двумя столь философскими терминами скрыта целая тайная полиция с сыщиками, шпионами и, главное, с санкцией, т. е. с правом казнить виноватых. Несомненно, что городские и жандармы существовали и существуют. Несомненно, что и категорический императив не выдуман Кантом.

## XXVIII

Le lecteur se souvient sans doute que Kreyssig avait désigné *Le Roi Lear* comme la tragédie de l'impératif catégorique. Cette description s'appliquerait bien mieux, selon nous, à *Macbeth*. Dans *Macbeth*, Shakespeare aborde ce que Kant a appelé l'impératif catégorique, et tandis que le philosophe s'est arrêté devant ce phénomène de notre conscience comme devant quelque chose de définitif et d'inaccessible à notre compréhension, le poète, lui, s'est lancé vaillamment dans son analyse. Kant établit qu'il existe en nous une « raison » qui nous ordonne d'agir d'une façon déterminée, et une « sensibilité » qui est la source seconde dont découlent nos actes. Nous sommes libres de choisir entre les commandements de la raison et les inclinations de sa sensibilité. Si nous reconnaissons la raison comme la suprême autorité, alors nous serons les représentants du bien. Si nous reconnaissons à sa place la sensibilité, nous serons les représentants du mal. Ou alors, dans le cas où nos inclinations sensibles ne seraient pas contredites par les commandements de la raison (la compassion, l'amour du travail, de la science, l'amitié etc.), nous serons les représentants du principe d'indifférence. Un homme moral, d'après Kant, accomplit le devoir au nom du devoir, par respect pour la loi, dont la source nous reste inaccessible.

Cette conception de la morale satisfaisait pleinement Kant. Dans l'indépendance des règles morales vis-à-vis de toutes les autres motivations de l'homme, le philosophe voyait la « pureté » de cette morale. Il ne soupçonnait nullement qu'en préservant la pureté des motivations morales, en les débarrassant de toutes les autres inclinations inhérentes à l'homme, il niait par là même l'ensemble de la vie humaine.

L'amour, l'amitié, la soif de connaissance, l'enthousiasme devant la beauté etc. tout cela ressortissait selon Kant au domaine de la sensibilité, qui par elle-même ne constituait pas une impulsion à agir suffisamment élevée et pure. L'homme a encore besoin d'une autorité transcendante, l'impératif catégorique qui seul justifie et sanctionne tous ses actes. Aide ton prochain, non par amour pour lui, non par compassion, ni afin qu'il aille mieux, mais parce que tu reconnais tes obligations. Une telle idée du devoir, en tant que concept absolument indépendant de ce qui fait vivre les hommes, une telle idée ne pouvait germer que dans l'esprit d'un philosophe. Schiller a écrit au sujet de l'impératif catégorique et de la doctrine kantienne de la vertu la chose suivante : « Je sers volontiers mes amis, mais, hélas ! je le fais avec inclination, et ainsi, j'ai souvent un remords de n'être pas vertueux. / Tu n'as qu'une chose à faire : il faut tâcher de mépriser cette inclination, et faire alors avec répugnance ce que t'ordonne le devoir.<sup>1</sup> » Et, d'une manière générale, chaque fois que ce remarquable poète a eu recours à l'impératif catégorique et à la « pure » idée du devoir, c'était uniquement pour saper leur signification absolue et leur donner la place modeste de régulateur temporaire des actions humaines. Cela ne coûtait rien au philosophe de se couper de tout ce à quoi les hommes attachent du prix, et de soumettre toute la vie à l'idée. Il lui semblait que plus cette multitude de « il ne faut pas » serait fermement établie, plus les hommes vivraient tranquillement sur terre. En effet, pour un homme qui vit dans un cabinet de travail, « tranquillement » et « mieux » sont des synonymes. Les savants avaient déjà inventé le « droit naturel ». Or qu'est-ce que le droit naturel ? Un gendarme naturel, un sergent de ville naturel ! L'impératif catégorique, d'après son sens interne, correspond parfaitement au droit naturel. Sous ces deux termes si philosophiques se cache toute une police secrète avec ses enquêteurs, ses espions, et surtout ses sanctions, autrement dit le droit de punir les coupables. Certes, les gendarmes et les sergents de villes existaient déjà et continuent à exister. Certes, l'impératif catégorique n'est pas l'invention de Kant.

---

1 Ces deux épigrammes de Schiller, intitulés respectivement « Scrupule de conscience » et « Décision », sont extraits du dialogue humoristique « Les philosophes », publié dans les *Poésies de Schiller*, Hachette, Paris, 1859, p.382. Ils sont également cités par Schopenhauer dans le *Fondement de la morale*, Baillière, Paris, 1879, p.31.



Философу лишь принадлежит название "естественный", т. е. неизменный, необходимый, вечный, порожденный самой природою и имеющий существовать в теперешнем своем виде до скончания времен.

Глубоко любопытную попытку отделаться от категорического императива мы встречаем, между прочим, у Мольера. Его Дон-Жуан, сообразивши, что духовная полиция сильна только человеческой слабостью, бросает ей открытый вызов. Он верит только в то, что дважды два - четыре, а дважды четыре - восемь. И отсюда у него никак не выходит, что не нужно лгать. Кстати он, как очень умный человек, подмечает еще и то обстоятельство, что почти все люди надувают категорические императивы и расплачиваются с ними фальшивой монетой - ханжеством. Хитрить не в натуре Жуана. Как только он убеждается, что категорические императивы выросли не на почве его души - он тотчас же предлагает им подать в отставку. Все можно, говорит он, зачем же признавать разные "нельзя"?

И он, Дон-Жуан, по природе прямой и открытый человек, начинает лгать и лицемерить; и лжет не так, как Яго или Ричард III, а с двойным наслаждением, чисто философским. Ему доставляет бесконечную радость сознание, что он одержал победу над категорическими императивами. Сганарель, слушая, как его господин уверяет своего отца, что решил исправиться и верить в Бога, приходит в ужас, отлично понимая, что Жуан издевается над святынями. Он только и восклицает: "Это человек, это - человек!" А Жуан не изменяет себе. Он лжет и брату своей жены, все ссылаясь на Бога, в которого не верит, и портному, явившемуся за долгом, и не может достаточно нарадоваться тому, что теперь он уже победил в себе последние предрассудки. Прежде он губил женщин, убивал на дуэлях людей, богохульствовал. Но все-таки для него еще существовало много правил, которые он считал обязательными для себя. Теперь он вырвался совершенно из власти нравственности. Законы ему почти не мешают, ибо он знатен и богат, Бога он не боится, нравственность выброшена за борт. Жуан освободился от всех цепей, связывающих человека. Когда ему надоедает лгать пред братом жены, он вдруг начинает говорить своим настоящим языком, принимает его вызов и убивает его. Но вот последнее испытание. Он зовет командора ужинать, и командор приходит на зов. Перед Жуаном является ряд страшных предостерегающих видений - и их он вызывает. Наконец, командор предлагает Дон-Жуану подать свою руку - Жуан протягивает руку. Он не хочет признать над собой власти каменного гостя и проваливается вместе с ним.

Очевидно, Канту не представлялась возможность существования Дон-Жуана. Он воображал себе человеческий род состоящим из Сганарелей, для которых категорический императив, как и право, со своими воображаемыми и действительными санкциями, т. е. угрызениями совести и наказаниями, окажутся всегда надежной формальной уздой. Но что делать с Жуанами, подающими руку командорам? Об этом кенигсбергский профессор не подумал.

В связи с категорическим императивом находится и наше представление о преступлении. Если человек отказывается повиноваться императиву, то он "виновен", то он - преступник, то он - представитель зла на земле. В конце концов, учение Канта, если отбросить все философские украшения, может быть сформулировано приведенными нами в третьей главе словами Мезьера: добрые добры потому, что хотят быть хорошими, преступники злы, потому что хотят быть дурными. Это наиболее простое и вместе с тем наиболее распространенное среди людей мнение. Кант - учено, а Мезьер - наивно - повторили то, что думают все люди, не занимающиеся философией и не изучающие Шекспира. Ни философу, ни критику не предстало преступление, как одно из ужаснейших явлений, которое требует не определения, а объяснения. Они не спросили себя, что это значит, что человек, такой же, как и они, вдруг оказывается преступником, т. е. преданным анафеме, отверженным ближними и Богом и самим собою существом. Человек убил, следовательно, он хотел убить, следовательно, он преступник.

Le philosophe n'est l'auteur que du qualificatif « naturel », autrement dit immuable, nécessaire, éternel, enfanté par la nature même et voué à exister sous sa forme actuelle jusqu'à la fin des temps.

Molière a tenté, de manière profondément déconcertante, de se débarrasser de l'impératif catégorique. Son Don Juan, considérant que la police de l'âme ne tire sa force que de la faiblesse humaine, la défie ouvertement. Il ne croit qu'en deux et deux sont quatre et en quatre et quatre sont huit. Mais il n'en conclut nullement qu'il ne faut pas mentir. Il remarque d'ailleurs, en homme d'une grande intelligence, que presque tous les hommes abusent les impératifs catégoriques et les payent en monnaie de singe, en bigoterie. Finasser n'est pas dans la nature de Juan. Sitôt qu'il se persuade que les impératifs catégoriques ont poussé sur un autre sol que celui de son l'âme, il propose immédiatement de les mettre à la retraite. Tout est permis, dit-il, à quoi bon reconnaître tous ces « il ne faut pas » ?

Et lui, Don Juan, franc et direct par nature, commence à mentir et à faire l'hypocrite. Et il ne ment pas comme Iago ou Richard III, mais avec un plaisir redoublé, un plaisir purement philosophique. La conscience d'avoir vaincu les impératifs catégoriques le réjouit au-delà de toute mesure. Sganarelle, en entendant son maître jurer à son père qu'il est résolu à se corriger et à croire en Dieu, est horrifié. Il comprend parfaitement que Don Juan se moque des choses sacrées et se contente de lancer : « Oh ! quel homme ! quel homme ! quel homme !<sup>2</sup> » Mais Juan ne trahit pas ses principes. Il ment aussi au frère de sa femme, qui se réfère sans cesse à ce Dieu auquel il ne croit pas, il ment à monsieur Dimanche, son tailleur, qui lui vient réclamer son dû. Et il n'en finit pas de se réjouir d'avoir vaincu en lui ses derniers préjugés. Jadis, il déshonorait des femmes, tuait des hommes en duel, proférait des blasphèmes. Mais il y avait encore de nombreuses règles, malgré tout, qu'il considérait comme obligatoires pour lui-même. À présent, il s'est entièrement arraché au pouvoir de la morale. C'est à peine si les lois le gênent, puisqu'il est riche et noble, il ne craint pas Dieu et a jeté la morale par dessus-bord. Juan s'est affranchi de toutes les chaînes qui enserrant l'homme. Lorsqu'il en a assez de mentir devant le frère de sa femme, il se met tout à coup à parler dans sa vraie langue. Il accepte sa provocation en duel et le tue. Mais voici sa dernière épreuve. Il invite à dîner le commandeur, qui accepte. Toute une série de spectres effrayants viennent le mettre en garde, et il les provoque eux aussi. Finalement, le commandeur propose à Don Juan de lui donner la main. Et Juan la lui tend. Il refuse de reconnaître le pouvoir du convive de pierre et disparaît avec lui.

Évidemment, il ne semblait pas possible pour Kant que Don Juan existe. Il s'imaginait que le genre humain n'était composé que de Sganarelles, pour qui l'impératif catégorique, comme le droit, avec ses sanctions imaginaires et réelles – les remords et les châtiments – constituait une entrave formel solide. Mais que faire de ces Don Juan qui tendent la main aux commandeurs ? Le professeur de Königsberg ne songea pas à cela.

Notre représentation du crime est lié à l'impératif catégorique. Si un homme refuse de se soumettre à l'impératif, alors il est « coupable », alors c'est un criminel, alors il est le représentant du mal sur terre. Au bout du compte, la doctrine de Kant, si on lui ôte tous ses ornements philosophiques, peut être résumée dans la formule de Mézières que nous citons au troisième chapitre<sup>3</sup> : les bons sont bons parce qu'ils veulent être bons, les criminels sont méchants, parce qu'ils veulent être méchants. C'est une pensée fort simple et, qui plus est, fort répandue parmi les hommes. Kant, de manière savante, et Mézières, de manière naïve, ont répété ce pensent les gens qui ne s'occupent ni de philosophie, ni de Shakespeare. Le crime ne se présente, ni pour le philosophe, ni pour le critique, comme une chose qui méritait non pas d'être définie, mais expliquée. Ils ne se demandèrent pas ce que signifie qu'un homme, semblable à eux, s'avère soudainement être un criminel, c'est-à-dire un être voué à l'anathème, rejeté par ses proches, par Dieu et par lui-même. Un homme a commis un meurtre, donc il voulait le commettre, par conséquent c'est un criminel.

---

2 Molière, *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, V, 2.

3 Cf. p.22

Не говори о нем, а лишь посмотри и пройди. Но Шекспиру нужно было иное, чем Канту и Мезьеру. Ему нужно было понять преступника, а не обвинить его. Для того, чтобы обвинять - не нужно быть ни поэтом, ни гением. Кант оправдал категорический императив и обвинил человека: ему это казалось высшим торжеством науки, праздником, именинами философского сердца. Шекспир обвинил категорический императив и примирил преступника с его совестью.

Борьбе человека с категорическим императивом у него посвящен "Макбет". В этой драме пред нами раскрывается и значение императива, и психологическая природа преступления. Макбета часто сравнивают с Яго. Оба они - типы "злодеев", и потому их характеры напрашиваются на сравнение. Брандес говорит: "Яго - в одном его образе более великий стиль, чем во всем "Макбете". Яго - в этом характере больше глубокомыслия и знания человеческой души - чем во всем "Макбете". Яго - сам великий стиль"[88]. И еще: "Яго - злорадство в человеческом образе; он делает зло из наслаждения вредить другим; муки и несчастье других людей дают ему новые силы"[89]. И все это, в соединении с другими такого же рода рассуждениями, приводит критика к заключению: "Злоба - это первый фактор жизненной трагедии; глупость - это второй. На этих двух основах покоится главная масса всего земного горя"[90]. Для такого смелого и оригинального философского вывода можно было бы не читать Шекспира и сослаться - хоть бы на прописи, где это достаточно вразумительно объясняется. "Макбет" вообще не по нраву Брандесу. "Эта драма несколько изуродована частой ссылкой на *fabula docet*, на нравоучение: так дескать бывает, когда ищешь путем злодейств добиться власти". Макбет, соображает критик, мог бы, убивши Дункана, потом отлично устроиться и мудрым правлением примирить с собою своих подданных. Но "моральная тенденция пьесы исключает эту возможность". Несколько изуродовано, моральная тенденция, *fabula docet*. Это о Шекспире и "Макбете"! Дрейк так говорит "Макбете": "Эта драма - величайшее произведение шекспировского гения; это самая могущественная из всех существующих в мире драм". Мы не станем подробно останавливаться на разборе "Макбета", сделанном Брандесом. По приведенным выпискам читатель может легко себе представить, как мало сказала великая трагедия датскому критику. Но тем важнее всмотреться в характеры Макбета и Яго, чтоб объяснить себе, как понимал гениальный поэт преступников и преступление, и что примиряло его с этим ужаснейшим из всех существующих *miagon'ov*.

Inutile de parler de lui, regarde-le et passe ton chemin. Mais Shakespeare avait besoin d'autre chose que Kant et Mézières. Il avait besoin de comprendre le criminel, et non de faire son procès. Pour inculper un homme, il n'est besoin ni d'être un poète, ni d'être un génie. Kant a disculpé l'impératif catégorique et déclaré l'homme coupable. Pour lui, c'était là le suprême triomphe de la science, une fête, le jubilé du cœur philosophique. Shakespeare, lui, a déclaré l'impératif catégorique coupable et réconcilié le criminel avec sa conscience.

C'est à la lutte de l'homme contre l'impératif catégorique qu'est consacré *Macbeth*. Dans cette pièce, nous découvrons à la fois la signification de l'impératif et la nature psychologique du crime. On compare souvent Macbeth à Iago. Tous deux sont des types du « scélérat », et c'est pourquoi l'on compare leur caractère. Brandes dit qu'en : « Iago il y a plus de grand style que dans tout *Macbeth*. Il y a plus de profondeur, une connaissance plus grande de la nature humaine, dans ce seul personnage que dans tout *Macbeth*. Iago est le grand style incarné.<sup>4</sup> » Plus loin, il dit encore : « Iago est la malignité personnifiée. Il fait le mal pour le plaisir de faire souffrir les autres, dont le malheur et les tourments lui donnent des forces nouvelles.<sup>5</sup> » Tout ceci, auquel viennent s'ajouter d'autres réflexions du même genre, amène Brandes à la conclusion que : « La méchanceté est l'un des deux facteurs de la tragédie de la vie. La seconde est la bêtise. La plus grosse part des misères du monde repose sur ces deux fondements.<sup>6</sup> » Pour parvenir à une conclusion philosophique aussi cavalière et originale, Brandes aurait pu se passer de lire Shakespeare et renvoyer au premier abécédaire venu où tout cela est expliqué très clairement. D'une manière générale, *Macbeth* n'est pas du goût de Brandes : « Le drame est quelque peu gâché par ses références constantes au *fabula docet*, par la répétition constante de ce sermon : « Voilà ce qui arrive quand on cherche à prendre le pouvoir par des voies criminelles. »<sup>7</sup> » D'après le critique, Macbeth aurait pu, après avoir tué Duncan, prendre ses fonctions sans difficulté et se concilier le peuple par un juste gouvernement de l'état. Mais le « propos moral de la pièce exclut cette possibilité<sup>8</sup> ». Quelque peu gâchée, un propos moral, *fabula docet* ! À propos de Shakespeare et de *Macbeth* ! Voilà ce que disait Drake au sujet de *Macbeth* : « Nous arrivons ici à ce qu'il convient d'appeler le sommet du génie de l'auteur ; le plus sublime et le plus puissant des drames jamais portés au monde.<sup>9</sup> » Nous ne nous arrêterons pas en détails sur l'analyse que Brandes fait de *Macbeth*. Le lecteur n'aura aucun mal à imaginer, d'après les extraits que nous venons de citer, à quel point Brandes n'entendit rien à cette grande tragédie. Mais il est d'autant plus important d'étudier les caractères de Macbeth et de Iago pour élucider la manière dont Shakespeare comprenait les criminels et le crime, et ce qui le réconciliait avec le plus horrible des « *miaros* ».

---

4 Brandes, *op.cit.*, T.2, p.109

5 *Id.*

6 *Id.*, p.112

7 *Id.*, p.106

8 *Id.*

9 Nathan Drake, *Shakespeare and his time*, T. Cadell and W. Davies, Londres, 1817, T.2, p.469. La citation de

## XXIX

Макбет - не Дон-Жуан, прежде потерявший веру и теоретически уничтоживший нравственность, и затем лишь вызвавший небо и ад на поединок. Макбет и не Яго, который никогда ни в небо, ни в ад серьезно не верил. У Макбета совесть настолько слилась со всем его существом, что вырвать ее он может только вместе со своим сердцем. Яго - богохульник, плут и разбойник прежде всего потому, что у него нет никаких причин не быть негодяем. Категорические императивы для него то же, что для других людей правила придворного этикета. Они возбуждают в нем насмешку и негодование:

Конечно, есть такие подлецы,  
Которые, почтительно сгибаясь  
И ползая, *влюбленные в свое*  
*Презренное лакейство*, как ослы,  
Работают из-за одной лишь пищи;  
А чуть они состареются - вон  
Сейчас их гонят. Палками бы этих  
Всех честных подлецов! Но есть другие,  
Которые, под маской верной службы,  
Скрывают мысль и о самих себе;  
И, господам отлично угождая  
Услужливостью видимой, меж тем  
Свои дела ведут с большим успехом;  
А, понабив карманы, начинают  
Самим себе служить и угождать.  
Вот в этих-то людях есть здравый смысл,  
И к этим-то и сам принадлежу я.

Вот психология Яго. Любви и чувства долга к мавру у него нет. Да и вообще о долге и любви он только понаслышке знает. Для него это - пустые слова, которые, конечно, менее всего могут направлять его действия. Порвать такие цепи, как правила нравственности, для него самое нетрудное дело, ибо они для него менее прочны, чем паутина. И у него образуется своя житейская философия, Как видит читатель, слова Брандеса, что Яго "делает зло из наслаждения вредить другим" - клевета - и не только на Яго, которого репутация мало пострадает от нового обвинения, но - на человеческую природу.

Такие теоретические злодеи - артисты в преступлении - уже ненормальные люди. Яго же принадлежит к тем, у которых есть здравый смысл и, конечно, не стал бы хлопотать о ревности Отелло без всякой нужды. Философия Яго есть именно то, что подсказывает ему здравый смысл. И в ней много правды. Разве эти влюбленные в свое лакейство люди не заслуживают презрения? Разве они не отказались от своей личности, не спасовали перед призраком, понятием, тем, что люди называют "долгом"? Их добродетель - пассивность. Они верны лишь потому, что не смеют и не умеют сопротивляться. И эти "честные подлецы" играют нередко в фальшивую игру с самими собою. Верность их тяготит подчас, когда сказываются несколько сильнее запросы их души. Правда, обыкновенно душевный склад человека являет собою довольно строгую последовательность. Овца, лишенная когтей и зубов, т. е. средств борьбы, кстати наделена и кротостью. Это Яго, как человек очень проницательный, понимает отлично. Есть честные подлецы - это именно - овцы, кротость которых коренится в их бессилии. Они громко говорят только одни "нельзя", - о "можно" они лишь про себя мечтают.

Этими овечьими свойствами ближних людей охотно пользуются, называют неприятельность добродетелью, и по мере сил вменияют ее в обязанность всем тем, кто не умеет протестовать и добиваться своего.

XXIX Macbeth n'est pas Don Juan, qui ne provoque le ciel et l'enfer en duel qu'après avoir perdu la foi et anéanti théoriquement la morale. Macbeth n'est pas non plus Iago, qui n'a jamais cru sérieusement ni au ciel ni à l'enfer. La conscience morale de Macbeth fait à ce point partie de son être qu'il ne peut l'extirper qu'avec son cœur entier. Iago, lui, est un blasphémateur, un fripon et un bandit, avant tout parce qu'il n'a aucune raison de ne pas être un vaurien. Les impératifs catégoriques sont pour lui, ce que sont pour d'autres les règles de l'étiquette. Ils sont pour lui un objet de railleries et indignation :

« Vous remarquerez  
Beaucoup de ces marauds humbles et agenouillés  
Qui, *raffolant de leur obséquieux servage*,  
S'échinent, leur vie durant, comme l'âne de leur maître,  
Rien que pour avoir la pitance. Se font-ils vieux, on les chasse :  
Fouettez-moi ces honnêtes drôles !... Il en est d'autres qui,  
Tout en affectant les formes et les visages du dévouement,  
Gardent dans leur cœur la préoccupation d'eux-mêmes,  
Et qui, ne jetant à leur seigneur que des semblants de dévouement,  
Prospèrent à ses dépens, puis, une fois leurs habits bien garnis,  
Se font hommage à eux-mêmes. Ces gaillards-là ont quelque cœur,  
Et je suis de leur nombre, je le confesse.<sup>10</sup> »

Voilà la psychologie de Iago. Il n'éprouve pour le More de Venise ni amour ni sens du devoir. Il ne connaît d'ailleurs l'amour et le devoir que par ouï-dire. Pour lui ce sont de vains mots qui, évidemment, ne sont en rien capables d'orienter sa conduite. Briser des chaînes telles que les règles de la morale sont pour lui la chose la plus aisée du monde. En effet, elles sont pour lui moins solides qu'une toile d'araignée. C'est ainsi que se forme en lui sa propre philosophie de vie. Le lecteur remarquera que l'idée de Brandes, selon laquelle Iago ferait le mal pour le plaisir de faire souffrir, est donc une calomnie. Elle calomnie d'ailleurs non seulement Iago, dont la réputation aura peu à souffrir de cette accusation, mais la nature humaine.

Ce genre de malfaiteurs théoriques – ces artistes du crimes – sont des gens anormaux. Iago, lui, appartient à ce genre d'hommes qui ont du bon sens. Et il est évident qu'il ne se serait jamais soucié de la jalousie d'Othello sans quelque nécessité. La philosophie de Iago consiste précisément dans ce que lui souffle le bon sens. Et il y a beaucoup de vrai dans cette philosophie. En effet, ces hommes raffolant de leur obséquieux servage ne méritent-ils pas le mépris ? N'ont-ils pas renoncé à leur personnalité ? Ne se sont-ils pas mis à l'abri du spectre, du concept, de ce que les hommes appellent « le devoir » ? Leur vertu est leur passivité. Ils sont fidèles uniquement parce qu'ils n'osent pas et ne sont pas capables de résister. Ces « honnêtes drôles » sont souvent leur propre dupe. La fidélité leur pèse quelquefois, lorsque se font plus vivement entendre les exigences de leur âme. Et en vérité, l'état d'esprit de l'homme est d'ordinaire celui d'une stricte obéissance. Un mouton, privé de dents et de griffes, c'est-à-dire privé de ses moyens de défense, n'en devient d'ailleurs que plus doux. Cela, Iago, en homme perspicace, le comprend parfaitement. Il y a des honnêtes drôles et ce sont précisément ces moutons, dont la douceur a pour source leur impuissance. Ils n'osent parler à voix haute que de ce qu'« il ne faut pas » faire, et se contentent de rêver secrètement de ce qui est « permis ».

On tire volontiers profit de ces qualités chez ses proches, en les nommant humilité ou vertu. Et on en fait peu à peu une obligation pour tous ceux qui ne sont pas capables de protester et de parvenir à leurs fins.

---

10 Shakespeare, *Othello*, I, 1, *op.cit.*, T.5, pp.242-243

Так Яго понимает честность и одинаково возмущается и честными людьми, и теми, кто именем долга требует себе верности. Яго ни нравственных, ни юридических прав на службу других не имеет. И он ищет иных способов, посредством которых можно закабалить себе людей. Теоретических, признанных всеми оснований отнимать у ближнего труд, имущество и жизнь, у него нет. И он отыскивает иные приемы борьбы. Он призывает на помощь ум и хитрость, и часто одерживает в борьбе такие же победы, как соединенные право и нравственность. В Риме, мы помним, патриции жали плебеев посредством законов и традиций. Это один способ открытой борьбы. Патриции мучили плебеев не меньше, чем Яго свои жертвы. Тюрьмы, продажа в рабство, разрывание на части должников, выманивание мира при посредстве лести и притворства - это все было дозволенными способами борьбы. Яго тоже дальше этого не идет.

Несомненно, психология преступного человека это то, что нам труднее всего понять. Еще в детстве, встречая партии арестантов и ссыльных, с цепями на руках, клейменных, с мрачными лицами, угрюмым взором, выбритыми головами - мы приучаемся думать, что преступник есть нечто страшное *an sich*, нечто совсем не такое, как другие люди. Ребенок, завидя арестанта, всегда с испугом шарахнется в сторону. И затем, в течение всей нашей жизни мы так далеки от преступников, что нам не представляется никакой возможности внести поправки в свои предрассудки. "Преступник - это не я", - так думает каждый человек и этим отнимает у себя навсегда возможность узнать, что такое преступник. В старину говаривали, что у дворянина кость белая, а у мужика кость черная. А теперь полагают, что у всех души белые, а у преступников - черные. Это и Брандес выразил в своем замечании о том, что Яго делает зло ради зла. У него душа черная или, как говорил Мезьер, он хочет быть дурным. Шекспир, как и всегда в своих пьесах, с удивительной тонкостью изображает нам и то, чем Яго является для других, и чем он был на самом деле. Для всех он полудьявол. И точно - дела его дьявольские. Сперва он выманивает деньги у простака Родриго, потом интригует против Отелло и доводит мавра до безумной ревности, губит Дездемону, убивает Родриго, жену свою, злоумышляет на жизнь Кассио. Поступки его столь ужасны, что они не могут для нас не окрасить своим цветом и душу преступника. Нам кажется, что он - дьявол, т. е. существо, иначе, чем мы, созданное, и мы готовы, вслед за Брандесом, приписать ему почти фантастические побуждения. Ему, Яго, человеку, в котором над всем господствует здравый смысл, т. е. сознательное стремление уладить свои дела и добиться возможно лучшего положения. Приведенные выше слова Яго устраняют всякую возможность такого толкования. Шекспир с самого начала раскрывает пред нами душу своего "злодея", и наше дело лишь уметь до конца трагедии удержать в памяти указания поэта. Что бы ни делал Яго, нужно не забывать, что определяет собой его поступки. Когда в последнем действии приводят на сцену связанного Яго, Отелло ранит его, чтобы узнать, "вправду ли он черт". Такое подозрение в несчастной жертве его козней - естественно. Но мы должны стараться объяснить себе преступника, и нам не следует разделять мнение Отелло. Яго, спартанский пес, более жестокий, чем океан, чем голод, чем чума, должен оставаться для нас человеком, таким же, как и мы, по поводу которого мы должны требовать у жизни оправдания, как Лир требовал объяснения за свое несчастье.

И чем ужаснее бремя лежащих на Яго преступлений, тем настойчивее должна быть в нас потребность спасти человека от нравственной анафемы; у нас не должно быть воли, чтобы погиб такой же, как и мы, человек. Но этого хотеть мы не умеем.

C'est ainsi que Iago comprend l'honnêteté et il s'indigne autant des hommes honnêtes que de ceux qui exigent qu'on leur soit fidèle au nom du devoir. Iago n'a pas le droit moral ou juridique d'avoir des hommes à son service. Et il cherche d'autres moyens pour asservir les autres. Il ne dispose d'aucune justification théorique communément admise pour priver son prochain des fruits de son travail, de ses biens et de sa vie. Et il découvre d'autres armes de guerre. Il appelle à l'aide son intelligence et sa ruse et remporte parfois autant de victoires que la morale et le droit réunis. À Rome, rappelons-le, les patriciens faisaient pression sur le peuple au moyen des lois et de la tradition. C'est un des moyens utilisés en temps de guerre ouverte. Et les patriciens n'ont pas moins fait souffrir les plébéiens que Iago ses victimes. Les prisons, l'esclavage, la mise en pièce des débiteurs insolvables, l'extorsion de la paix au moyen de l'hypocrisie et de la flatterie, tout cela était des armes de guerre admises. Et Iago ne va pas plus loin que cela.

Sans doute la psychologie d'un criminel est-elle ce qu'il nous est le plus difficile de comprendre. Dès l'enfance, en rencontrant des convois de détenus ou de déportés, menottés, marqués au fer, avec leur visage sombre, leur regard morne et leur tête rasée – nous prenons l'habitude de penser qu'un criminel est un être épouvantable *an sich*, un être tout à fait différent des autres hommes. Un enfant, lorsqu'il aperçoit un détenu, fait toujours un bond de côté pour l'éviter. Par la suite, au cours de notre vie, nous sommes si loin des criminels que nous n'avons plus la possibilité d'apporter la moindre correction à nos préjugés. « Le criminel n'est pas comme moi », voilà ce que pense n'importe quel homme. Et par là même il se prive définitivement de la possibilité de découvrir ce qu'est un criminel. On disait jadis que le noble avait les os blancs et le moujik des os noirs. Aujourd'hui on pense que tous les hommes ont l'âme blanche et les criminels une âme noire. C'est ce que Brandes exprime lui aussi lorsqu'il note que Iago fait le mal par plaisir. Son âme est noire ou, pour parler comme Mézières, il veut être méchant. Shakespeare, comme dans toutes ses autres pièces, nous montre, avec une étonnante finesse, à la fois Iago tel qu'il était pour les autres, et Iago tel qu'il était en réalité. Aux yeux de tous, Iago est un demi-démon<sup>11</sup>. Et en effet, ses manigances sont diaboliques. Il commence par extorquer de l'argent au jocrisse Roderigo, puis il intrigue contre Othello et pousse le More aux folles extrémités de jalousie, il cause la perte de Desdémone, tue Roderigo, sa propre femme et pour finir complote contre la vie de Cassio. Ses actes sont si atroces qu'ils ne peuvent qu'enjoliver l'âme du pire criminel. Nous avons l'impression qu'il est le diable en personne, c'est-à-dire un être constitué autrement que nous. Et nous sommes prêts, comme Brandes, à lui attribuer des motivations quasiment fantastiques. À lui, à Iago, à un homme chez qui le bon sens règne en maître, c'est-à-dire un homme chez qui règne l'aspiration consciente à mener à bien ses affaires et à améliorer autant que possible sa situation. Les paroles de Iago, que nous citons plus haut, rendent impossible ce genre d'interprétation. Shakespeare nous découvre dès le début l'âme de son « scélérat ». Tout ce que nous avons à faire est de garder en mémoire les indications du poète jusqu'à la fin de la pièce. Quoi que fasse Iago, il ne faut pas oublier qu'il détermine lui-même ses actions. Lorsqu'au dernier acte, on fait mener sur scène Iago, pieds et poings liés, Othello le blesse pour découvrir s'il est « vraiment un diable »<sup>12</sup>. Il est naturel qu'un tel soupçon naisse dans l'âme de la malheureuse victime des machinations de Iago. Mais nous devons nous efforcer de nous expliquer le criminel, et nous ne devons pas partager l'avis d'Othello. Iago – ce limier de Sparte, plus féroce que l'angoisse, la faim ou la mer<sup>13</sup> - doit rester pour nous un homme. Un homme semblable à nous, au sujet duquel nous devons exiger de la vie une justification, de même que Lear exigeait une explication de son malheur.

Et plus le fardeau de crimes qui pèse sur Iago est atroce, plus le besoin de sauver cet homme de l'anathème doit être pressant. Nous ne devons pas souhaiter la mort d'un homme semblable à nous. Mais nous n'en sommes pas capables.

---

11 *Othello*, V, 2, *op.cit.*, T.5, p.394

12 *Id.*, p.394 : « Si tu es un diable, je ne puis te tuer. »

13 *Id.*, p.397



Пред нами Дездемона, невинно погибшая из-за Яго, пред нами зарезавшийся благородный мавр, пораженная мужем Эмилия, нам рассказывают о смерти Родриго, павшего от руки того же Яго. "Неужели стрелы лишь для того на небе, чтоб греметь?!" - готовым мы воскликнуть вслед за Отелло. И так всегда бывает с людьми. При виде страшных событий они только ужасаются и ищут "виновника", на которого можно излить гнев и негодование, на котором можно "по справедливости" выместить свое несчастье. Все придуманные человечеством пытки кажутся недостаточными для "дорогого мерзавца".

Отелло, убивши Дездемону, говорит, что он ничего не совершил из ненависти, все сделал из чести. Что может сказать Яго в свое оправдание? Он ссылается на то, что подозревает Отелло и Кассио в связи с Эмилией, что хочет рассчитаться женой за жену со своим генералом, говорит даже, что сам влюблен в Дездемону, но вы отлично понимаете, что все это у него одни отговорки. Даже не отговорки, а так - ничтожные ответы на ничтожные вопросы. Для него самого совершаемые им преступления вовсе и не преступления, раз такие ссылки служат для него хотя бы отговорками.

Это выясняют вам все его монологи. Правда, он знает, что его образ действий вызовет суровые нарекания в людях, но до этого ему мало дела. Внутренних препятствий к совершению преступления - у него нет. Идея долга - мы видели, как мало она для него могла значить и как легко он с ней справился. Остается одно: сострадание к жертвам, к людям, которых он губит. Но откуда возьмется оно к нему? Он убивал людей на войне - теперь убивает в мирное время.

Яго - сильный человек. В нем нет душевной лени, пассивности, зачастую являющихся основой человеческой добродетели. Он добивается своего и не останавливается перед опасностями. Отелло предпочел ему Кассио - и для поручика вполне достаточно, чтоб затеять все свои интриги. Он хочет большего, чем ему дано, хочет богатства, власти и борется за эти блага теми средствами, которые находятся в его распоряжении. Любить Отелло, как Эмилия любит Дездемону, он не умеет. Ему никто из людей сам по себе не нужен. Зачем же он станет считаться с ними? Отчего он должен жалеть их? Для него все люди то же, что жид Шейлок для Антония. Он готов им плевать в бороду, давать им пинки, ругать псами. Но, так как его за это свяжут, то он все это делает тайно. Есть люди, которые и тайно этого не делают, хотя в душе им ближний так же чужд, как и Яго: их связывают категорические императивы, т. е. служители полиции духа. Из их власти не всякий может вырваться, как бы назойливой, ненужной и тяжелой она ему не казалась. Совесть, не имеющая и не имевшая никогда силы над Яго, становится для других когтистым, скребущим сердце зверем. С ней нужно бороться, чтобы вырваться из ее цепей. И - поразительно - она, в общем, оказывается, подобно земным законам, паутиной, в которой запутываются мелкие мошки, но которую прорывают крупные шмели. Яго - покрупнее и с совестью даже не считается в то время, когда совершает зверские преступления. А маленький человек рыдает, мучается, выдает себя по поводу ничтожного проступка. Но и судебная власть, и полиция духа знают такие случаи, когда огромный шмель запутывается в их сетях.

Nous avons sous les yeux Desdémone, qui est morte à cause de Iago alors qu'elle était innocente. Nous avons sous les yeux le noble More qui se perce le flanc et la femme de Iago, Emilia, battue par son mari, et tous nous racontent la mort de Roderigo, tombé par la main de ce même Iago. « N'y a-t-il donc de foudres au ciel que pour tonner ?<sup>14</sup> », a-t-on envie de s'écrier comme Othello. Et c'est ainsi qu'il en va toujours des hommes. Lorsqu'ils sont témoins d'événements atroces, ils se contentent d'être horrifiés et cherchent un « coupable » sur lequel ils pourront déverser toute leur rage et leur indignation, sur le compte duquel ils pourront « en toute justice » de se venger de leurs propres malheurs. Et toutes les tortures inventées par l'homme leur sembleront insuffisantes pour l'« insigne scélérat<sup>15</sup> ».

Après avoir tué Desdémone, Othello dit qu'il n'a rien fait par haine, tout par honneur<sup>16</sup>. Que peut dire Iago pour se justifier ? Il dit soupçonner Othello et Cassio d'avoir eu une liaison avec Emilia et vouloir être quitte, femme pour femme, avec son général<sup>17</sup>. Il dit même être amoureux de Desdémone, mais vous comprenez très bien qu'il ne s'agit que de prétextes. Même pas des prétextes, mais plutôt des réponses insignifiantes à des questions insignifiantes. Pour lui, les crimes qu'il commet ne sont pas des crimes si de tels motifs peuvent lui servir de prétextes.

C'est ce que nous révèlent ses monologues. Certes, Iago sait qu'il va s'attirer de sévères blâmes par son mode d'action, mais il ne s'en soucie guère. Il n'y en lui aucun obstacle au crime. L'idée du devoir, nous avons vu le peu de sens qu'elle avait pour lui et comme il s'en arrange à sa guise. Il ne reste qu'une seule chose : la compassion à l'égard des victimes, des hommes dont ils causent la perte. Mais d'où lui viendrait cette compassion ? Il tuait des hommes à la guerre, à présent, il les tue en temps de paix.

Iago est un homme fort. Il n'a pas cette paresse morale, cette passivité qui sont souvent la plus grande vertu de l'homme. Il essaie de parvenir à ses fins et ne recule devant aucun danger. Othello lui a préféré Cassio, et pour le lieutenant c'est assez pour qu'il se lance dans toutes ses intrigues. Iago veut davantage que qui lui est échu, il veut la richesse, le pouvoir, et il lutte pour conquérir ces biens avec les moyens qui sont à sa disposition. Aimer Othello comme Emilia aime Desdémone, il n'en est pas capable. Personne au monde ne lui est nécessaire en lui-même. Pourquoi tiendrait-il compte de qui que ce soit ? Pourquoi devrait-il plaindre qui que ce soit ? Les hommes sont aux yeux de Iago ce que le youpin Shylock est aux yeux d'Antonio<sup>18</sup>. Il est prêt à leur cracher au visage, à les rouer de coups et à les traiter de chiens. Mais comme il serait écroué pour de tels actes, il le fait en secret. D'autres ne le feraient pas même en secret, bien qu'au fond leur prochain leur soit aussi étranger qu'à Iago. Eux sont entravés par les impératifs catégoriques, c'est-à-dire par les agents de la police de l'âme. Il n'est pas donné à tout le monde de s'arracher au pouvoir des impératifs, aussi importun, indésirable et sévère que paraisse leur pouvoir. Cette conscience morale, qui n'a et n'a jamais eu aucune emprise sur Iago, devient pour les autres hommes une bête féroce qui leur lacère le cœur de ses griffes. Il faut lutter contre elle pour s'arracher à ses chaînes. Et – curieusement – comme les lois humaines, elle apparaîtra, en gros, comme une toile d'araignée dans laquelle les petits moucheron s'emmêlent, mais que les gros bourdons déchirent. Iago est plus gros encore et ne tient même pas compte de la conscience quand il commet ses crimes bestiaux. L'homme de peu, lui, pleure, se tourmente et se trahit au moindre faux pas. Mais il arrive qu'un énorme bourdon s'emmêle dans la toile tissée par les autorités du destin et la police de l'âme.

---

14 *Id.*, p.391

15 *Id.*

16 *Id.*, p.394

17 *Id.*, II, 1, pp.282-283 : « Je soupçonne fort le More lascif d'avoir sailli à ma place. Cette pensée, comme un poison minéral, me ronge intérieurement ; et mon âme ne peut pas être et ne sera pas satisfaite avant que nous soyons manche à manche, femme pour femme, ou tout au moins avant que j'aie inspiré au More une jalousie si forte que la raison ne puisse plus la guérir. »

18 Dans le *Marchand de Venise*. Autrement dit, les hommes sont l'objet du plus profond mépris de Iago.

Тогда пред нами открывается зрелище могучей борьбы, при которой полнее всего выясняется характер и роль категорического императива и психологическая природа преступления. Об этом идет речь в "Макбете".

Alors nous assistons au spectacle d'une lutte féroce, dans lesquelles se dévoile plus que jamais la nature et le rôle de l'impératif catégorique ainsi que l'essence psychologique du crime. C'est de cela qu'il est question dans *Macbeth*.

### XXX

Макбет несравненно богаче и сильнее духом, чем Яго, и его же сила дает крепость сетям, в которые он попался. Если нужно говорить о "великом стиле", то, конечно, не по поводу Яго, а по поводу Макбета. У Яго - полдела: губить людей и прятать концы в воду. Макбету нужно больше: совершать злодеяния и бороться со своей совестью. Он не философ, как Дон-Жуан; ему и в голову не придет усомниться в правах категорического императива. Его власть Макбет признает над собой, как связанный Яго признает власть своих тюремщиков и палачей. И тем не менее, он решается вступить в борьбу со своей совестью, так как всеми силами желает отвязаться от этого чуждого, ненужного хозяина. Кто-то забрался в его душу и говорит ему: "Не убей"! Не убей - когда он, как и Яго, убивал сотни людей и не только не считал это преступлением, но вменял себе в подвиг. И все это вменяли ему в подвиг, и вдруг - "не убей"! Очевидно, что такое запрещение чуждо всему душевному складу Макбета. Оно непонятным, коварным образом забралось в его душу именно в тот момент, когда убийство может открыть ему путь к тому, что он считает лучшим во всем мире, к концу всех его желаний. И там - в поле, нужно, можно, должно убивать, а тут - нельзя. Если бы Макбет умел ценить человека, если бы у него была в душе любовь к Дункану - убийство было бы для него невозможным делом. Он бы почувствовал в короле самого себя и ждал бы, пока судьба сама не венчает его на царство. Но Дункан для Макбета не ближний, и всякий человек для него не живое существо, которому так же нужно жить, как и ему, Макбету, а пустое, бессодержательное нечто, к несчастью охраняемое таким страшным драконом, как угрызения совести. У Макбета вовсе не рождается вопроса, убивать ли *Дункана*, умереть ли *Дункану*. Его заботит лишь мысль о том, по силам ли будет ему, Макбету, бороться с драконом. Ни у одного из писателей психология убийцы не изображена с таким чутьем к правде, как у Шекспира. Не успел Росс сообщить Макбету, что ему пожаловано королем кавдорское танство, как воспоминание о только что предсказанной ему ведьмами короне наводит его на мысль об убийстве: и вместе с тем пред ним является и страшный образ ответственности. В нем неестественно бьется сердце, в груди подавлена вся сила чувства, на голове волосы становятся дыбом, "то, что есть - для него не существует, существует же лишь то, чего - нет". Дракон, охраняющий Дункана, кажется Макбету слишком страшным, и он отказывается от борьбы:

Когда судьбе угодно  
Меня венчать, то пусть меня венчает!  
Я ей не помогу.

Т. е. я не убью Дункана.

Но это решение непрочно. Дункан объявляет своим наследником и принцем Комберлендским своего сына, Малькольма. Меж Макбетом и короной становится новое препятствие и мысль об убийстве снова возвращается к нему. Несмотря на то, что король осыпал его великим почестями, проявил к нему чисто отеческую нежность, сознание, что осуществление предсказания ведьм откладывается на бесконечно долгое время, заставляет Макбета подумать о том, как бы поторопить медлительницу судьбу:

XXX Macbeth est incomparablement plus riche et plus fort spirituellement que Iago, et c'est justement sa force qui donne sa solidité à la toile dans laquelle il est pris au piège. S'il faut parler de « grand style », c'est évidemment au sujet de Macbeth et non de Iago. Iago n'a qu'une moitié d'ouvrage à accomplir : mener les gens à leur perte et dissimuler les preuves de ses méfaits. Macbeth, lui, a besoin de plus : commettre un forfait et lutter contre sa conscience. Ce n'est pas un philosophe comme Don Juan. Il ne lui viendrait même pas à l'esprit de mettre en doute les droits de l'impératif catégorique. Macbeth reconnaît son autorité, comme Iago, pieds et poings liés, reconnaît l'autorité de ses geôliers et de ses bourreaux. Et pourtant, il décide d'engager une lutte contre sa conscience, puisqu'il désire de toutes ses forces se défaire de ce maître étranger et indésirable. Quelqu'un s'est glissé dans son âme et lui dit : « Tu ne tueras point ! » Tu ne tueras point – alors que comme Iago, il a tué des centaines d'hommes. Et non seulement il ne considère pas cela comme un crime, mais comme un exploit porté à son crédit. Et les autres aussi le portent à son crédit, et tout à coup : « Tu ne tueras point » ! Il est évident que ce genre d'interdits est totalement étranger au tempérament de Macbeth. Cet interdit s'est glissé dans son âme de manière incompréhensible et sournoise, au moment-même où le meurtre pouvait lui ouvrir un passage vers ce qu'il y avait de meilleur au monde à ses yeux, vers le summum de ses désirs. Là-bas, au champ de bataille, il faut, on peut, on doit tuer, et ici il ne faut pas. Si Macbeth était capable d'accorder du prix à l'homme, s'il avait de l'amour pour Duncan, le meurtre serait pour lui une entreprise impossible. Il aurait vu dans le roi un reflet de lui-même et aurait attendu que le destin lui-même lui offre la couronne royale. Mais Macbeth ne voit pas Duncan comme son prochain. Et tous les hommes pareillement ne sont pas pour Macbeth des êtres vivants qui ont besoin de vivre au même titre que lui, mais quelque chose d'inconsistant, de vide, malheureusement gardé par le terrible dragon du remords. Macbeth ne se demande pas une seule fois s'il c'est *Duncan* qu'il faut tuer, si c'est à *Duncan* de mourir. La seule pensée qui l'occupe est de savoir s'il sera de taille à affronter le dragon. Aucun écrivain n'a dépeint la psychologie d'un assassin avec autant de finesse que Shakespeare. Ross a à peine le temps de dire à Macbeth que le roi lui a décerné le titre de thane de Cawdor<sup>19</sup>, que déjà le souvenir de la prophétie des sorcières sur son prochain couronnement le conduit à la pensée du meurtre. Et en même temps, il voit apparaître l'image épouvantable de la responsabilité. Son cœur bat de manière anormale, toute sensibilité est étouffée dans sa poitrine, ses cheveux se dressent sur la tête : « rien n'est pour moi — que ce qui n'est pas<sup>20</sup>. » Le dragon qui garde Duncan semble trop épouvantable à Macbeth et il renonce au combat :

« Si la chance veut me faire roi, en bien, la chance peut me couronner  
Sans que je m'en mêle.<sup>21</sup> »

Autrement dit, je ne tuerais pas Duncan.

Mais cette décision n'est pas ferme. Duncan nomme à sa succession et au titre de prince de Cumberland son fils Malcolm. Un nouvel obstacle se dresse entre Macbeth et la couronne royale, et la pensée du meurtre le reprend. Bien que le roi l'ait comblé d'honneurs, manifestant à son égard une tendresse toute paternelle, Macbeth est contraint, sachant que la réalisation de la prophétie des sorcières est repoussée aux calendes grecques, de réfléchir à un moyen de hâter le cours traînant de son destin :

---

<sup>19</sup> Le titre de « thane » qui n'a pas d'équivalent exact en français correspond à celui de gentilhomme campagnard dans l'Angleterre médiévale.

<sup>20</sup> Shakespeare, *Macbeth*, I, 3, *op.cit.*, T.3, p.83

<sup>21</sup> *Id.*

Принц Комберленд - *вот камень на пути!*  
На нем мне пасть иль все за ним найти.  
Померкните, светила в небесах!  
Не озаряйте замыслов моих!  
Пусть удар мой ниспадет впотьмах!  
Рука верна: она не промахнется.

И опять убийство представляется Макбету лишь страшным, опасным для него самым делом. О Дункане и его сыновьях - ни слова. Они лишь "камни": на пути - или в стороне. Если на пути, - нужно сбросить их; если в стороне, - пусть себе лежат. Сытый лев не трогает человека, но голодный - беспощаден в своей ярости.

Леди Макбет - натура попроще. Она и не предвидит борьбы с полицией духа. Она - рационалистически смотрит на все. Спящий и мертвец, воображает она, лишь картины: их бояться нечего. Перед ней восстает лишь перспектива величия королевской власти: что до заповеди - "не убей", она не верит в ее силу и не предвидит возможности угрызений совести. Читая письмо своего мужа, будущая соучастница его величия боится, что Макбет, пожалуй, станет терпеливо выжидать своей очереди, захочет прямым путем достигнуть власти, честно сорвать банк. Для нее звучат неотразимо слова: "убей или откажись от власти", и ее решение быстро созревает, еще прежде, чем Макбет посвящает ее в свои планы. Как только муж приезжает домой, леди Макбет спрашивает его, когда Дункан намеревается уехать от них, и получив ответ: "завтра", - восклицает: "О, никогда такого завтра не увидит солнце!" Она учит Макбета, в слишком открытом лице которого легко "прочитать недоброе", новому для него искусству притворяться. Убийце, объясняет она ему, нужны радушный взгляд и ласковая речь, вид цветка с сокрытой под ним змеей. Она обещает позаботиться о том, чтобы ночь не пропала даром, та ночь, которая доставит власть их будущим ночам и дням, даст им славу.

Леди Макбет мастерица вдохновлять. Она умеет покорить все свое существо одной мысли и в момент воодушевления видит только предмет своих страстных желаний. Ничего ее не страшит, ибо для нее, кроме виднеющейся вдали короны, ничего не существует. Она вся принадлежит минуте и совершенно не чувствует столь страшного для Макбета смысла слов: "убийство", "грех".

« Le prince de Cumberland ! Voilà une marche  
 Que je dois franchir sous peine de faire une chute,  
 Car elle est en travers de mon chemin. Étoiles, cachez vos feux !  
 Que la lumière ne voie pas mes sombres et profonds désirs !  
 Que l'œil se ferme sur le geste ! Et pourtant  
 Puissé-je voir accomplie la chose dont l'œil s'effraie !<sup>22</sup> »

À nouveau, le meurtre apparaît à Macbeth comme une entreprise épouvantable et dangereuse uniquement pour lui-même. Il ne dit pas un mot de Duncan et de ses fils. Ce ne sont que des « marches », ou bien en travers du chemin ou bien franchies. Si elles sont en travers du chemin, il faut les gravir. Une fois franchies, laissons-les où elles sont.<sup>23</sup> Le lion repu ne s'en prend pas à l'homme, mais lorsqu'il a faim il est d'une impitoyable férocité.<sup>24</sup>

Lady Macbeth est une nature plus simple. Elle ne prévoit même pas la lutte à venir contre la police de l'âme. Elle voit tout de façon rationaliste. D'après elle, les dormants et les morts ne sont que des images<sup>25</sup>, il n'y a rien à craindre d'eux. Devant elle se dresse la perspective de la dignité du pouvoir royal. Quant au commandement « Tu ne tueras point », elle ne croit pas en son pouvoir, et ne prévoit pas de possibles remords. En lisant la lettre de son mari, la compagne chérie de sa grandeur<sup>26</sup> redoute que Macbeth, qui sait ?, ne décide d'attendre patiemment son tour, de gagner le pouvoir par des voies légitimes, de faire sauter la banque de manière honnête<sup>27</sup>. Pour elle, les mots : « Tue ou renonce au pouvoir<sup>28</sup> » sont irrésistibles. Et sa décision mûrit bien avant que Macbeth ne lui révèle ses plans. Dès l'arrivée de son mari, Lady Macbeth lui demande quand Duncan a l'intention de partir de chez eux. Lorsque Macbeth lui répond : « Demain... », elle s'exclame : « Oh ! jamais — le soleil ne verra ce demain !<sup>29</sup> » Elle enseigne à Macbeth, dont le visage est un livre où l'on peut trop facilement « lire de mauvaises choses<sup>30</sup> », l'art de la tromperie. Un assassin, lui explique-t-elle, doit avoir de la cordialité dans le regard et de la douceur dans la voix, l'air de la fleur innocente qui dissimule sous ses feuilles un serpent. Elle lui promet de veiller à ce que cette nuit ne soit pas vaine, cette nuit qui leur assurera l'autocratie souveraine et l'empire absolu pour toutes les nuits et les jours à venir.

Lady Macbeth a l'art de galvaniser. Elle est capable de se consacrer entièrement à une idée et, dans l'exaltation du moment, ne voit plus que l'objet de ses ardents désirs. Elle n'a peur de rien car rien au monde n'existe plus pour elle en dehors de cette couronne qu'elle aperçoit dans le lointain. Elle appartient entièrement à l'instant présent et ne perçoit pas du tout le sens épouvantable qu'a pour Macbeth le mot « meurtre » ou le mot « péché ».

22 *Id.*, I, 4, *op.cit.*, T.3, p.86

23 Dans ce passage difficile à adapter et pour lequel nous avons maintenu entièrement la traduction d'Hugo, Chestov insiste non pas sur la « marche » (*step*) qui fait obstacle à Macbeth tant qu'il ne la franchit pas, mais sur la « pierre en travers de la route » (« kamen' na puti ») qui gêne son passage. Littéralement, Chestov dit donc non pas qu'il faut gravir cette marche, mais jeter cette pierre importune de côté.

24 Victor Hugo, dans son *William Shakespeare*, utilise lui aussi la métaphore de la faim au sujet de Macbeth : « Macbeth, c'est la faim. Quelle faim ? la faim du monstre toujours possible dans l'homme. Certaines âmes ont des dents. N'éveillez pas leur faim. » (Victor Hugo, *op.cit.*, Deuxième partie, livre II, VI, 1864)

25 Shakespeare, *Macbeth*, II, 1, *op.cit.*, T.3, p.101

26 *Id.*, I, 5, *op.cit.*, T.3, p.87

27 Allusion à *Id.*, pp.87-88 : « Tu veux bien être grand ; — tu as de l'ambition, mais pourvu — qu'elle soit sans malaise. Ce que tu veux hautement, — tu le veux saintement : tu ne voudrais pas tricher, — et tu voudrais bien gagner. »

28 *Id.*, p.87. Dans la traduction d'Hugo : « Fais cela pour m'atteindre »

29 *Id.*, p.89

30 *Id.* Dans la traduction d'Hugo : « lire d'étranges choses »



Скорей, глухая ночь,  
Спустишь на мир и в мрачном дыме ада  
Укрой мой нож! Пусть он не видит раны,  
И небо не пронзит покрова тьмы  
Словами: "Стой! остановись".

говорит она еще до прихода Макбета.

И ночь спускается на ее душу и заволакивает тьмой ее глаза. Ее нож не видит раны, не видит Дункана: одна только корона видна ей.

Но Макбет сильнее своей жены. Как ни повелительна в нем страсть, он не теряет способности глядеть в будущее. Он отлично понимает, что впереди ждет его не только корона, но еще и убийство. Убийство, которое не разрешено совершить. Он не гонит от себя размышлений. Наоборот, он старается вникнуть во все, оценить предприятие со всех сторон:

Удар! один удар! Будь *в нем* все дело,  
Я не замедлил бы. Умчи с собою  
Он все следы, подай залог успеха,  
Будь он один начало и конец, -  
Хоть только здесь, на отмели времен, -  
За вечность мне перелетать нетрудно.

Т. е. если бы все дело сводилось к тому, чтобы *только* убить Дункана, Макбет не размышлял бы. Если бы здесь, на земле - о небе он не думает - этим одним ударом был бы обеспечен успех, если бы знать, что Дункан спокойно будет спастись в земле, а он, Макбет, будет так же спокойно царствовать, то сомневаться не пришлось бы -

Но суд свершается над нами здесь:  
Едва урок кровавый дан, обратно  
Он на главу учителя падет.  
Есть суд и здесь: рукою беспристрастной  
Подносит нам он нашу чашу с ядом.

Кто же будет судить? Государственного закона Макбет не боится. Он не Яго. Его не свяжут. Наоборот, его облекут в царственные одежды и повезут в Скоп - короноваться, и он станет сам королем, источником всех законов. Его будет судить внутренний судья, который для него страшнее, чем для Яго все палачи. От этого судьи не убежишь, его не обманешь, его не подкупишь, не устроишь солдатами. И Макбет знает, что власть этого судьи невероятно велика, что он властен казнить и награждать. До сих пор Макбет был с ним в мирных отношениях и получил за то величайшие блага: душевное спокойствие, золотое мнение в народе. Он хочет сохранить это за собою. Правда, он и прежде убивал, много убивал - но с разрешения этого судьи. Теперь один только раз он хочет убить, не получив надлежащего разрешения, и чувствует, что ему придется страшной ценой расплатиться за своевольный поступок. Он заранее знает мотивированный приговор своего судьи:

Avant même que Macbeth n'arrive, elle s'écrie déjà :

« Viens, nuit épaisse,  
Et enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer :  
Que mon couteau aigu ne voie pas la blessure qu'il va faire ;  
Et que le ciel ne puisse pas poindre à travers le linceul des ténèbres,  
Et me crier : Arrête ! arrête !<sup>31</sup> »

Et la nuit descend sur son âme et voile ses yeux de ténèbres. Son couteau ne voit pas la blessure qu'il va faire, il ne voit pas Duncan. Lady Macbeth ne voit que la couronne.

Mais Macbeth est plus fort que sa femme. Aussi impérieuse que soit en lui la passion, il ne perd pas la capacité de voir dans l'avenir. Il comprend parfaitement que ce n'est pas seulement la couronne, mais le meurtre qui l'attend. Un meurtre qu'il n'est pas permis de commettre. Il ne chasse pas de son esprit toute réflexion. Au contraire, il s'efforce de tout examiner, de considérer l'entreprise sous tous les angles :

« Si, une fois fait, *c'était fini*, il serait bon  
Que ce fût vite fait. Si l'assassinat  
Pouvait entraver les conséquences, et par son accomplissement  
Assurer le succès, si ce coup  
Pouvait être tout et la fin de tout, ici-bas,  
Rien qu'ici-bas, sur le sable mouvant de ce monde,  
Je me jetterais tête baissée dans la vie à venir.<sup>32</sup> »

Autrement dit, si tout se réduisait *uniquement* à tuer Duncan, Macbeth n'y réfléchirait pas à deux fois. Si ici-bas, sur terre – Macbeth ne songe même pas au ciel – le succès était assuré par un seul coup porté à Duncan, s'il pouvait savoir avec certitude que Duncan va tranquillement s'éteindre tandis que lui, Macbeth, régnera tout aussi tranquillement, alors il n'aurait pas à hésiter. Mais :

« Ces actes-là  
Trouvent toujours ici-bas leur *sentence*. Les leçons sanglantes  
Que nous enseignons reviennent, une fois apprises,  
Châtier le précepteur. La *justice* à la main impartiale  
Présente le calice empoisonné par nous  
À nos propres lèvres...<sup>33</sup> »

Mais qui donc va le juger ? Macbeth ne redoute pas la loi de l'état. Ce n'est pas Iago. On ne le menottera pas. Au contraire, on le parera des vêtements royaux, on le conduira à Scone pour le couronner et il deviendra roi, c'est-à-dire la source même de la loi. C'est son juge intérieur qui le jugera, et il le redoute davantage que Iago ne redoutait tous ses bourreaux. On peut ni fuir ce juge, ni le duper, ni le soudoyer, ni utiliser l'armée pour l'intimider. Et Macbeth sait que le pouvoir de ce juge est sans mesure, qu'il décide des châtements comme des récompenses. Macbeth était en bons termes avec lui jusqu'à présent et a reçu en récompense des biens inestimables : la paix de l'âme et une réputation dorée<sup>34</sup> dans le peuple. Macbeth tient à les conserver. Certes, il a tué jadis, et tué bien des gens, mais avec l'accord de ce juge. À présent, il ne veut tuer qu'une seule fois, mais sans avoir reçu l'autorisation nécessaire. Et il sent qu'il devra payer un prix épouvantable pour avoir agi à sa guise. Il connaît d'avance les motifs du verdict prononcé par son juge :

---

31 *Id.*, p.89

32 *Id.*, I, 7, *op.cit.*, T.3, pp.91-92

33 *Id.*, p.92

34 *Id.*, p.93

Король Дункан вдвойне здесь безопасен:  
Родной и подданный - *я не могу*  
Поднять руки на короля, хозяин -  
Убийце *должен* затворить я дверь,  
Не сам, своим ножом зарезать гостя.  
Дункан царил так доблестно и кротко,  
Высокий сан так чисто сохранял!  
Его убить? О, страшен будет вопль  
Прекрасных доблестей его души!  
За черный грех - *он прогремит проклятьем*,  
Как трубы ангелов; в сердцах пробудит  
Он состраданье, как грудной младенец,  
Несомый бурю; как херувим,  
Промчится вихрем над землей. Убийство  
Восстанет призраком перед глазами  
И выжмет слезы из очей народа.

Вот перечень всех статей кодекса, всех "должен" и "не могу", в силу которых Макбет не имеет права убивать Дункана, вот пределы, поставленные категорическим императивом убийце. Нельзя убивать Дункана, ибо он родной, король и гость, ибо он доблестно правил. Выходящему за эти пределы грозит страшное наказание. При Петре Великом казнили смертью за порубку корабельного леса. При Макбете категорический императив так же безжалостно преследовал перечисленные выше нарушения своих постановлений. Для Макбета - Дункан не больше, чем мачтовое дерево для русского мужика. И вдруг эта ничтожность оказывается так строго охраненной. Пусть будет отменен закон, казнящий за убийство короля, родного и т. д., пусть все сведется к "одному удару", т. е. к смерти Дункана, и Макбет не задумается, как не задумывался мужик до Петра Великого рубить мачтовые деревья в лесу. Но теперь - Макбету страшно:

И что влечет меня? Желанье славы?  
Как ярый конь, поднявшись на дыбы,  
Оно обрушится, и я задавлен.

Макбет будет задавлен. Нет - хуже, чем задавлен. Земной юстиции никогда не придумать тех пыток, которые создаются совестью. Палач - человек. Он и сам устает пытать и принужден дать отдых своей жертве. Категорический императив не знает усталости и ни на минуту не дает покоя преступнику. Макбет слишком хорошо это чувствует. Он молит свою леди оставить план убийства. Но она лишь стыдит его, называет его трусом:

Ты на желанья смел,  
На дело - нет. Иль ты бы согласился  
Носить венец - красу и славу жизни -  
И труса сознавать в себе? Сказать  
"Хочу" и вслед за тем "не смею"?

« [Duncan] est ici sous une double sauvegarde :  
 D'abord, je suis son parent et son sujet,  
 [*Je ne peux pas* lever la main sur le roi<sup>35</sup>] ; ensuite, je suis son hôte :  
 À ce titre, je *devrais* fermer la porte au meurtrier,  
 Et non porter moi-même le couteau. Et puis, ce Duncan  
 A usé si doucement de son pouvoir, il a été  
 Si pur dans ses hautes fonctions, que ses vertus  
 Emboucheraient la trompette des anges pour *dénoncer*  
*Le crime damné* qui l'aurait fait disparaître ;  
 Et la pitié, pareille à un nouveau-né tout nu,  
 Chevauchant sur l'ouragan, ou à un chérubin céleste  
 Qui monte les coursiers invisibles de l'air,  
 Soufflerait l'horrible action dans les yeux de tous,  
 Jusqu'à noyer le vent dans un déluge de larmes...<sup>36</sup> »

Macbeth énumère ici tous les articles du code pénal, tous les « je dois » et les « je ne peux pas » en vertu desquels Macbeth n'a pas le droit de tuer Duncan. Telles sont les limites imposées aux assassins par l'impératif catégorique. Il ne faut pas tuer Duncan parce que c'est un parent, un roi et un hôte, parce qu'il a gouverné avec vertu. Quiconque sort de ces limites tombe sous la menace d'un épouvantable châtement. Sous Pierre le Grand, on condamnait à la peine capitale ceux qui coupaient illégalement du bois de construction navale. Sous Macbeth, l'impératif catégorique punit tout aussi impitoyablement les diverses infractions à ses décrets que nous venons d'énumérer. Pour Macbeth, Duncan n'est rien de plus qu'une futaie pour le moujik russe. Et il s'avère tout à coup que cette chose de rien est strictement protégée. Il suffirait que la loi qui condamne le meurtre d'un roi, d'un parent etc. soit supprimée, il suffirait que tout se résume à un seul coup, c'est-à-dire à la mort de Duncan, pour que Macbeth n'hésite plus, de même que le moujik n'hésitait pas une seconde à couper du bois de construction navale avant l'arrivée de Pierre le Grand. Mais pour l'heure Macbeth a peur :

« Je n'ai,  
 Pour presser les flancs de ma volonté, que l'éperon  
 D'une ambition qui prend trop d'élan  
 Et se laisse désarçonner...<sup>37</sup> »

Macbeth se laissera désarçonner. Non, il sera bien plus que désarçonné. La justice de ce monde n'inventera jamais des tortures à la hauteur de celles que crée la conscience morale. Un bourreau est un homme. Lui-même s'épuise à force d'infliger des tortures et finit par accorder du répit à sa victime. L'impératif catégorique, lui, ignore la fatigue et ne laisse pas le criminel en paix un seul instant. Macbeth ne le sent que trop bien. Il prie donc sa Lady d'abandonner ses plans. Mais celle-ci se contente de l'humilier en le traitant de lâche :

« As-tu peur  
 D'être dans tes actes et dans ta résolution le même  
 Que dans ton désir ? Voudrais-tu avoir  
 Ce que tu estimes être l'ornement de la vie,  
 Et vivre couard dans ta propre estime,  
 Laisant un *je n'ose pas* suivre un *je voudrais* <sup>38</sup> »

35 Cette parenthèse remplace dans la traduction d'Hugo : « deux raisons puissantes contre l'action ».

36 *Id.*, p.92

37 *Id.*

38 *Id.*, p.93

Леди Макбет и не подозревает, куда ведет она своего тана. Она знает, что есть "хочу" и "смею", знает, что не уметь соединить эти два слова, значит быть трусом. И она - права. Макбет только трусит; но его трусость прощительна: этого она не знает. Тех пыток, которые грозят ему, не может никто вынести. Это не час, не день мук: это вся жизнь будет отравлена. Макбет слишком хорошо знает, что ждет его. "Замолчи!" - восклицает он с ужасом -

На все, что может человек, готов я,  
Кто может больше, тот не человек, а зверь.

Эти слова для всех, кроме леди Макбет, прозвучали бы, как проклятие. Но она ничего, кроме короны, пред собой не видит, и в ней опасения мужа вызывают лишь презрение. Ее ответ, как и все дальнейшее поведение ее, свидетельствует лишь о том, что все, кроме стремления к власти, умерло в ней. Она ничего не боится - так не боится, как люди, сохранившие способность чувствовать и понимать, не бояться не могут:

Кормила я и знаю,  
Как дорого для матери дитя;  
Но я без жалости отторгла б грудь  
От нежных, улыбающихся губок  
*И череп бы малютки раздробила,*  
Когда б клялась, как клялся ты.

Эти страшные заклинания, которых сознательно не произнесла бы ни одна женщина в мире, действуют на Макбета. Он весь уже во власти жены. Последняя попытка вырваться уже сделана. "Ужасный час. Но все равно - мы станем улыбаться" - восклицает он. Однако призрак суда и наказания не исчезает из его души. Но он готов на все; даже судьбу готов вызвать он на бой. Огонь, пылавший в крови его жены, сделал его мужем, который может больше, чем человек. Он идет против самого страшного врага и ни на минуту не забывает об опасности. Пред моментом убийства его воображению представляется окровавленный кинжал, роковое видение, символизирующее все настроение Макбета. Ему, который никогда ничего не боялся, который ударял на врагов, как залп орудий, который в сражениях рвался омыться в дымящейся крови - ему теперь кровавый замысел морочит зренья. Грозное "не убей" сулит ему за ослушание ужаснейшим проклятьем, отлучением от мира и людей. Он говорит:

Полмира спит теперь; но сон тревожен,  
Его виденья посетили злые.  
Теперь слетаются на праздник ведьмы,  
Убийца встал, услыша волчий вой,

И к жертве крадется, как привиденье. Lady Macbeth ne soupçonne même pas à quoi elle entraîne son thane. Elle sait qu'il existe des « je voudrais » et des « je n'ose pas ». Elle sait que ne pas être capable de les réunir signifie être un lâche. Et elle a raison. Macbeth ne fait preuve que de lâcheté ici. Mais sa lâcheté est pardonnaable : voilà ce qu'elle ignore. Personne ne peut endurer les tortures qui menacent Macbeth. Il ne s'agit pas d'une heure, d'un jour de torture, elle empoisonnera sa vie entière. Macbeth ne sait que trop bien ce qui l'attend. « Paix ! », lance-t-il à sa femme. Puis il poursuit :

« J'ose tout ce qui sied à un homme ;  
Qui ose au delà n'en est plus un.<sup>39</sup> »

Pour n'importe qui, hormis Lady Macbeth, de telles paroles auraient retenti comme une malédiction. Mais Lady Macbeth ne voit rien plus rien d'autre que la couronne et les craintes de son mari ne font qu'éveiller ses soupçons. Sa réponse, comme toute son attitude par la suite, montre uniquement que tout, sinon son aspiration au pouvoir, est mort en elle. Elle n'a peur de rien, à un point inconcevable pour des gens qui conservé la capacité de sentir et comprendre :

« J'ai allaité, et je sais  
Combien j'aime tendrement le petit qui me tette :  
Eh bien, au moment où il souriait à ma face,  
J'aurais arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os,  
Et *je lui aurais fait jaillir la cervelle*, si je l'avais juré comme vous  
Avez juré ceci !<sup>40</sup> »

Ces épouvantables incantations, qu'aucune femme au monde ne prononcerait sciemment, produisent leur effet sur Macbeth. Il est entièrement sous l'emprise de sa femme. Il vient de faire sa dernière tentative pour s'arracher à son pouvoir. Il s'écrie :

« Me voilà résolu : je vais tendre  
Tous les ressorts de mon être vers cet acte terrible.  
Allons, et jouons notre monde par la plus sereine apparence.  
Un visage faux doit cacher ce que sait un cœur faux.<sup>41</sup> »

Pourtant le spectre du jugement et du châtement continue de hanter son âme. Mais il est prêt à tout. Il est prêt à déclarer la guerre au destin en personne. Le feu qui coule dans les veines de sa femme a fait de lui un mari qui peut davantage que ce qui sied à l'homme. Il entre en guerre contre son plus terrible ennemi, sans oublier un seul instant les dangers qu'il court. Avant le meurtre, il croit voir un poignard ensanglanté, vision fatale qui symbolise parfaitement l'état d'esprit de Macbeth. Lui qui n'avait jamais eu peur de rien, qui fondait sur l'ennemi comme une salve d'artillerie, qui n'aspirait qu'à se baigner dans le sang fumant de ses ennemis, à présent, sa vue se brouille à l'idée de son sanglant dessein. Le terrible « Tu ne tueras point » lui promet, s'il désobéit, la plus atroce des malédictions : l'excommunication du monde et de l'humanité. Et Macbeth dit :

« Maintenant, sur la moitié de ce monde,  
La nature semble morte, et les mauvais rêves abusent  
Le sommeil sous ses rideaux ; maintenant la sorcellerie offre  
Ses sacrifices à la pâle Hécate ; et le meurtre hâte,  
Éveillé en sursaut par le loup, sa sentinelle,  
Dont le hurlement est son cri d'alerte, s'avance ainsi d'un pas furtif,  
Avec les allures du ravisseur Tarquin, et marche

---

39 *Id.*, p.93

40 *Id.*

41 *Id.*, p.94

Не то и камень, завопив, прогонит  
Безмолвный ужас темноты; а он  
Мне добрый друг теперь. Я угрожаю,  
А он живет. С словами исчезает  
Весь страсти пыл - и дело умирает.

О большей власти над человеком категорический императив не может и мечтать. Макбет все знает. Знает, что и камни станут на сторону его судьбы. И что ему одному придется идти против всего живого и мертвого мира. И тем не менее, власть жены оказывается сильнее. Когда Макбет слышит ее звонок, он покорно произносит:

Иду - и кончено! Чу! колокол зовет.  
Не вслушивайся в звон его, Дункан,  
Он в небо или в ад тебя зовет.

À son projet, comme un spectre... Toi, terre solide et ferme,  
N'entends point mes pas, quelque chemin qu'ils prennent, de peur que  
Tes pierres mêmes ne jassent de mon approche,  
Et ne retirent à ce moment la muette horreur  
Qui lui va si bien !... Tandis que je menace, l'autre vit.  
Les mots jettent un souffle trop froid sur le feu de l'action.<sup>42</sup> »

L'impératif catégorique ne pourrait pas rêver d'un plus grand pouvoir sur l'homme. Macbeth sait tout. Il sait que même les pierres seront du côté de son juge. Il sait qu'il devra entrer en guerre contre le monde des morts et des vivants. Pourtant l'empire de sa femme sur lui ne s'en montre que plus grand. Dès qu'il l'entend sonner la cloche, il dit docilement :

« J'y vais, et c'est fait ; la cloche m'invite.  
Ne l'entends pas, Duncan, car c'est le glas  
Qui t'appelle au ciel ou en enfer. »

---

42 *Id.*, II, 1, *op.cit.*, T.3, p.97



## XXXI

Звонок все решил. Макбет, герой, благородный, "истинно великий человек", любимец короля и народа, становится преступником. На один момент, только на один момент он повинуется не категорическому императиву, а своей леди, и душа его становится "черной, как ад". Он уже не герой - а злодей. Если бы леди Макбет была менее повелительна в своей слепой страсти, Макбет носил бы золотое мнение народа до конца жизни. Если бы у Макбета чуточку хватило силы еще сопротивляться внушениям жены - он остался бы по-прежнему благородным таном. Но этого не случилось: у Макбета не хватило силы, звонок жены оказался властнее, чем голос императива. И человек - стал преступником, отверженным существом, при жизни отданным во власть злым демонам, которые тотчас же с диким хохотом начинают свою адскую расправу. Дункан перестал быть человеком и стал трупом, добычей червей; с Макбетом произошла еще более ужасная метаморфоза - он перестал быть человеком и стал убийцей, добычей категорического императива. И все сделал "один удар". Мы видели, что Макбет только на одно мгновение изменил своим верноподданническим обязанностям по отношению к императиву, что, заноса руку над Дунканом, он обращал свои взоры к императиву, признавая все его права священными и моля себе разрешения только один раз быть свободным, поступить по-своему. Но императив молчал в своем холодном величии. Это значило: выбирай между моим гневом и презрением жены. Больше императив ничего не сказал Макбету, как суровая строчка из свода законов. Макбет послушался жены, и императив автоматически подписал свой страшный приговор.

Макбет предан анафеме! И какой страшной анафеме!

Когда Макбет рассказывает жене своей о том, что происходило с ним, когда он находился в комнате Дункана, мы забываем об убитом, и все наше сочувствие - на стороне убийцы. Дункан уже мертв. Его постигла участь, которой не избегнет ни один из людей. Но Макбет жив и у него отнято право молиться, надежда на милосердие Бога. Он проклят навсегда:

Я был не в силах  
Сказать "аминь", когда они молились:  
"Помилуй, Господи!"

говорит он жене. Та все еще не понимает, что творится в душе Макбета, в какие безжалостные руки попал несчастный тан и спрашивает лишь: "К чему так мрачно?". Он отвечает:

Зачем не мог я произнести аминь?  
Я так нуждался в милосердии Бога,  
Аминь же замер на моих губах.

И леди Макбет становится на мгновение страшно, хотя она далека еще от того, чтобы постигнуть муки своего мужа. "На это нечего смотреть! - говорит она, - пожалуй, недолго и с ума сойти". Но Макбет не слушает ее и продолжает свой страшный рассказ.

Я слышал -  
Раздался страшный вопль: "Не спите больше!  
Макбет зарезал сон, невинный сон,

## XXXI

La cloche a tout réglé. Macbeth, ce héros, ce noble « véritablement grand », chéri du roi et du peuple, devient un criminel. Pour un instant, pour un instant seulement, il ne se soumet plus à l'impératif catégorique, mais à sa Lady et son âme devient « noire comme l'enfer ». Il n'est plus un héros, mais un scélérat. Si Lady Macbeth avait été moins impérieuse dans sa passion aveugle, Macbeth aurait conservé une réputation dorée dans le peuple jusqu'à la fin de sa vie. Si Macbeth avait eu un tout petit peu plus de force pour pouvoir s'opposer à femme, il serait resté le noble thane qu'il était jadis. Mais cela ne se produisit pas, les forces manquaient à Macbeth et la cloche de sa femme eut plus d'empire sur lui que la voix de l'impératif catégorique. Et un homme s'est transformé en criminel, en réprouvé, livré de son vivant au pouvoir de mauvais démons, qui, dans un rire sauvage, commencent immédiatement leur infernal procès. Duncan a cessé d'être un homme et s'est transformé en cadavre, livré en pâture aux vers. Mais une métamorphose plus horrible encore a lieu avec Macbeth. Il a cessé d'être un homme et s'est transformé en assassin, livré en pâture à l'impératif catégorique. Et tout cela s'est fait « en un seul coup ». Nous avons vu que Macbeth n'a manqué à ses obligations vis-à-vis de l'impératif catégorique que pour un bref instant. Nous avons vu qu'en levant la main sur Duncan, il avait tourné son regard vers l'impératif et tout en reconnaissant ses droits comme sacrés, il avait imploré pour lui-même l'autorisation d'être libre et d'agir à sa guise, une fois dans sa vie. Mais l'impératif avait gardé le silence, drapé dans sa froide grandeur. Ce silence voulait dire : choisis entre ma fureur et le mépris de ta femme. L'impératif n'a rien dit de plus à Macbeth, bref et sévère comme un article du code pénal. Macbeth a obéi à sa femme et l'impératif a automatiquement signé son épouvantable sentence. Macbeth est voué à l'anathème ! Et quel épouvantable anathème !

Lorsque Macbeth raconte à sa femme ce qui lui est arrivé, tandis qu'il était dans la chambre de Duncan, nous oublions la victime du meurtre, et toute notre sympathie va à l'assassin. Duncan est déjà mort. Il a subi le sort auquel aucun d'entre nous n'échappera. Mais Macbeth, lui, est vivant et il a perdu à la fois le droit de prier et l'espoir de la miséricorde divine. Il est maudit pour toujours :

« Je n'ai pu dire : Amen !

Quand ils ont dit : Dieu nous bénisse !<sup>1</sup> »

C'est ce Macbeth dit à sa femme, qui ne comprend toujours pas ce qui se trame dans l'âme de son mari, qui ne comprend pas entre quelles impitoyables mains est tombé le pauvre thane. Et elle se contente de lui dire : « Ne vous préoccupez pas tant de cela.<sup>2</sup> » Macbeth lui répond alors :

« Mais pourquoi n'ai-je pas pu prononcer Amen ?

J'avais le plus grand besoin de bénédiction, et le mot Amen

S'est arrêté dans ma gorge !<sup>3</sup> »

Et pour un instant, Lady Macbeth commence à avoir peur, même si sa peur est encore loin d'atteindre le supplice qu'endure son mari. « On ne doit pas penser à ces actions-là de cette façon, lui dit-elle, ce serait à nous rendre fous.<sup>4</sup> » Mais Macbeth ne l'écoute pas et poursuit son épouvantable récit :

« Il m'a semblé entendre une voix crier : « Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil ! » Le sommeil innocent,

---

1 *Id.*, II, 2, *op.cit.*, T.3, p.99

2 *Id.*

3 *Id.*

4 *Id.*

Зарезал искупителя забот,  
Бальзам целебный для больной души,  
Великого союзника природы,  
Хозяина на жизненном пиру!"  
По сводам замка  
Неумолкаемый носился вопль:  
"Гламис зарезал сон: *за то* отныне  
Не будет спать его убийца, Кавдор,  
Не будет спать его убийца, Макбет".

Вот как расправляется категорический императив: Макбет не будет спать, не будет молиться.

Ему страшно вспомнить о том, что он сделал. Леди Макбет предлагает мужу снова пойти в комнату к Дункану, чтоб отнести назад кинжал и обрызгать кровью спящих сторожей. Он отвечает: "Я не смею думать о том, что сделал" и, когда она уходит, говорит:

Какие руки! О, они готовы  
Мне вырвать зрение! А эту кровь  
Не смое с рук весь океан Нептуна.  
Нет, нет! Скорей от этих рук  
В морях бесчисленных заплещут волны,  
Как кровь багровые...

Слыша стук, Макбет восклицает:

Сознавать убийство -  
Мне лучше бы не сознавать себя!  
(*опять стучат*)  
Когда б ты мог Дункана пробудить!

Но Дункана ничто не пробудит, а Макбет не будет молиться, не будет спать. Молитва, милосердье Бога, в котором он так нуждался, сон, целебный бальзам, - все это навсегда у него отнято.

*За то*, что он один раз ослушался категорического императива: убил, когда императив не велел убивать.

Произошло убийство, которое для Макбета ужасно не потому, что умер Дункан, а потому, что он убит без надлежащего разрешения. Макбет печалится не о преждевременно погибшем короле, а о своих руках, с которых весь океан не смое крови. Так учит и требует категорический императив: не убивай не потому, что Дункан умрет, а потому, что ты, Макбет, будешь убийцей, т. е. будешь предан анафеме. А чем быть преданным анафеме, т. е. сознавать себя убийцей, - *лучше* тебе не сознавать себя. Если бы Дункан вместе со своими сыновьями умерли естественной смертью, Макбет от всей души радовался бы, "*честно*" сорвал бы банк, стал бы королем и до конца дней своих молился бы и спал. Категорический императив был бы вполне удовлетворен послушанием верного раба своего и не отнял бы у него ни душевного покоя, ни золотого имени. Его правило - не убивай ближнего не потому, что этот ближний умрет, а потому, что ты будешь убийцей: убийце же, кроме юридической ответственности, еще грозит и нравственная. Законы бессильны для тебя, но тебе отомстит категорический императив.

Le sommeil qui démêle l'écheveau embrouillé du souci,  
Le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain du labeur douloureux,  
Baume des âmes blessées, second service de la grande nature,  
Aliment suprême du banquet de la vie !  
Et cette voix criait toujours par toute la maison : Ne dors plus !  
Glamis a tué le sommeil ; et aussi Cawdor  
Ne dormira plus, Macbeth ne dormira plus !<sup>5</sup> »

Voilà comment l'impératif catégorique exerce sa justice : Macbeth ne priera plus, ne dormira plus.

Il redoute jusqu'au souvenir de ce qu'il vient de faire. Lady Macbeth lui demande de retourner dans la chambre de Duncan pour y laisser les poignards et maculer de sang les gardes endormis. Macbeth lui répond : « j'ai peur de penser à ce que j'ai fait<sup>6</sup> ». Et lorsqu'elle quitte la chambre, il dit :

« Quelles sont ces mains-là ? Ah ! elles m'arrachent les yeux !  
Tout l'océan du grand Neptune suffira-t-il à laver  
Ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt ma main  
Qui donnerait son incarnat aux vagues innombrables,  
En faisant de l'eau verte un flot rouge.<sup>7</sup> »

Puis, lorsqu'il entend frapper à la porte de la chambre, il pousse ce cri :

« Connaître ce que j'ai fait ! Mieux vaudrait ne plus me connaître !  
(*On frappe à nouveau*)  
Éveille Duncan avec ton tapage ! Je voudrais que tu le pusses.<sup>8</sup> »

Mais plus rien n'éveillera Duncan, et Macbeth ne pourra plus ni prier, ni dormir. La prière, la miséricorde divine, dont il a tant besoin ; le sommeil, ce baume des âmes blessées - tout cela lui est définitivement enlevé.

Et tout cela lui est enlevé *pour avoir*, rien qu'une fois, désobéi à l'impératif catégorique et tué alors que l'impératif ne lui ordonnait pas de tuer.

Il vient de se produire un meurtre qui, pour Macbeth, est atroce non pas parce que Duncan est mort, mais parce que ce dernier a été tué sans l'autorisation nécessaire. Macbeth ne s'afflige pas de la mort prématurée du roi, mais du sang répandu sur ses mains, qu'un océan ne suffirait pas à laver. C'est ce qu'enseigne et ce qu'exige l'impératif catégorique : ne tue pas, non parce que Duncan va mourir, mais parce que toi, Macbeth, tu seras un assassin, c'est-à-dire tu seras voué à l'anathème. Et plutôt que d'être voué à l'anathème, c'est-à-dire avouer que tu es un assassin, *mieux vaudrait* ne plus te connaître. Si Duncan et ses fils avaient succombé à une mort naturelle, Macbeth s'en serait réjoui du fond du cœur, il aurait fait sauter la banque « honnêtement », il serait devenu roi et aurait pu prier et dormir jusqu'à la fin de ses jours. L'impératif catégorique aurait été pleinement satisfait de l'obéissance de son fidèle esclave et ne lui aurait enlevé ni la paix de l'âme ni sa réputation dorée. L'impératif catégorique pose en règle qu'il ne faut pas tuer son prochain, non pas parce que celui-ci mourrait, mais parce qu'ainsi tu serais un assassin. Or l'assassin est sous la menace d'une responsabilité non seulement juridique, mais aussi morale. Les lois ne peuvent rien contre toi, mais l'impératif se vengera de toi.

5 *Id.*, II, 2, *op.cit.*, T.3, pp.99-100

6 *Id.*, p.100

7 *Id.*, pp.100-101

8 *Id.*, p.101

Над Яго бессильны категорические императивы, но его свяжут служители юстиции. А бывает и так, что связанному городовыми преступнику и императив, в свою очередь, подносит чашу с ядом. Духовная полиция, как и государственные суды, умеет только грозить и казнить - тех, кто попадет в ее руки.

И, раз овладевши добычей, она уже не прощает ей. Если бы Яго вырвался из рук своих палачей и бежал бы в надежное место, юстиция бы бездействовала. Когда Дон-Жуан выгнал из своей души внутренних "приказных", он мог безнаказанно делать, что ему угодно, как и шекспировский Эдмунд (в "Короле Лире"), который стоял и над законами, и над императивами.

Такова сущность категорического императива. Подобно юридическим нормам, он грозен лишь своей санкцией. Он - внутренняя полиция, соответствующая полиции государственной. От человека он, совсем как свод законов, требует только повиновения. Ослушников казнит без пощады, послушных награждает. Объяснений он не дает никаких, кроме ссылки на свои законы. Казнит лишь тех, кто ему подвластен.

Леди Макбет говорит, что если бы Дункан во сне не был так похож на ее отца, она сама бы его убила. Что ее останавливает? Очевидно - не категорический императив, ибо он не запрещает убивать людей, похожих на отца. Но это сходство могло бы спасти Дункана, если бы леди Макбет, одна, без мужа, затеяла убийство. Она не убила бы Дункана, как не убила бы своего отца. Он казался бы охраненным чем-то иным, чем угрозы нравственной анафемы.

С отцом леди Макбет была связана не долгом, не приказанием внешней силы, Если бы ее отец умер от чужой руки, она бы нашла в своей душе слезы, чтобы оплакивать его. И одно событие смерти отца без сознания своей вины было бы большим горем для этой суровой женщины.

Смерть близкого нам человека мы оплакиваем, как свое несчастье. Мы сами желаем жить, и если дорогое нам существо умирает, мы жалеем о его безвременной кончине. Категорический императив, полиция и суд не вмешиваются в это дело. Для того же, чтобы желать пробуждения Дункана, необходимо вмешательство целого ряда повелителей. Если бы руки Макбета не были обагрены кровью короля, он испугался бы и мысли о его пробуждении. Так изображен категорический императив у Шекспира, для которого ясны были смысл и значение явлений нашей духовной жизни. Вдумайтесь только в эти слова: Макбет не решается убить Дункана не из-за Дункана, а чтоб не нарушать покоя своей души. Макбет, убивши Дункана, скорбит не о Дункане, а о себе, о потерянном душевном мире. У Канта именно это обстоятельство служит к возвеличению категорического императива. Это голос "разума" *an sich*, существующего единственно затем, чтобы противопоставлять свои веления макбетовским желаниям. "Разум" не говорит Макбету: Дункан такой же человек, как ты. Ты хочешь жить и он хочет жить - так зачем же ты убьешь его. Разум грозит: "Не убивай ближнего, ибо *ты* будешь убийцей". Едва ли во всей человеческой психике можно найти что-либо более обидное для достоинства человека, чем эта кантовская "совесть". Не убивай не из-за жертвы, а из-за предстоящих тебе неприятностей с категорическими императивами! Здесь все: и глубокий человеческий эгоизм, и слабость, и трусость.

Макбета, пожалуй, иначе нельзя было заставить думать о Дункане, как пригрозив, что и сам он окажется несчастным, если Дункан будет им убит. Для Макбета, как мы говорили Дункан - то же, что для русского мужика мачтовое дерево.

Les impératifs catégoriques ne peuvent rien contre Iago, ce seront les serviteurs de la justice qui lui passeront les menottes. Mais il arrive aussi que l'impératif catégorique présente également son calice empoisonné au criminel déjà menotté par les agents de police. La police de l'âme, comme les tribunaux d'état, ne sait que menacer et punir ceux qui tombent entre ses mains.

Et une fois qu'elle tient sa proie, elle ne la lâche plus. Si Iago avait pu s'arracher aux griffes de ses bourreaux et s'enfuir en lieu sûr, la justice serait restée sans effet. Après avoir chassé de son âme tous les représentants de l'ordre, Don Juan a pu agir à sa guise parfaitement impunément, de même qu'Edmond dans le *Roi Lear*, qui est au-dessus des lois et des impératifs.

Telle est l'essence de l'impératif catégorique. Semblable aux normes juridiques, il n'est menaçant que par ses sanctions. C'est une police intérieure, équivalente à la police d'état. Exactement comme les codes législatifs, il n'exige qu'obéissance de la part de l'homme. Il punit sans merci les insoumis et récompense ceux qui lui obéissent. Il ne fournit jamais d'explication, sinon en invoquant ses propres lois. Mais elle ne punit que ceux qui dépendent de sa juridiction.

Lady Macbeth dit que si Duncan ne ressemblait pas autant à son propre père dans son sommeil, elle l'aurait tué elle-même. Qu'est-ce qui la retient ? Pas l'impératif catégorique, bien sûr, qui n'interdit pas de tuer les hommes qui ressemblent à votre père. Cependant, cette ressemblance aurait pu sauver Duncan, si Lady Macbeth avait fomenté toute seule, sans son mari, le crime. Dans ce cas, elle n'aurait pas tué Duncan, de même qu'elle n'aurait pas tué son propre père. Il lui aurait semblé que Duncan était sous la garde d'autre chose que la seule menace d'un anathème moral.

Ce n'est ni le devoir, ni les prescriptions imposées par une puissance extérieure qui liaient Lady Macbeth à son père. Si son père avait péri de la main d'un étranger, elle aurait trouvé en elle des larmes pour le pleurer. Et la mort de ce père à elle seule, sans qu'elle ait à avouer quelque faute que ce soit, aurait causé un grand chagrin à cette âpre femme.

Nous pleurons la mort d'un proche comme s'il s'agissait de notre propre malheur. Nous-mêmes désirons vivre, et si un être cher meurt, nous regrettons sa mort prématurée. L'impératif catégorique, la police et la justice n'interviennent pas dans ce genre d'affaires. Pour désirer que Duncan se réveille de la mort, il faut que toute une série d'autorités s'en mêlent. Si ses mains n'étaient pas couvertes du sang du roi, Macbeth serait effrayé à l'idée même que Duncan se réveille. Voilà comment est dépeint l'impératif catégorique dans Shakespeare, qui comprenait clairement le sens et la portée des phénomènes de notre vie spirituelle. Réfléchissez seulement à ceci : Macbeth ne parvient pas à se décider au meurtre de Duncan, non pas à cause de Duncan, mais pour ne pas troubler la paix de son âme. Et après avoir tué Duncan, il ne se lamente pas sur le sort du roi, mais sur son propre sort, sur la perte de sa quiétude spirituelle. Chez Kant, c'est justement ce qui sert à porter aux nues l'impératif catégorique. Cette voix de la « raison » *an sich*, qui n'existe que pour opposer ses commandements aux désirs de Macbeth. La « raison » ne dit pas à Macbeth : Duncan est un homme, tout comme toi. Tu veux vivre, et lui aussi veut vivre. Alors pourquoi le tuerais-tu ? La raison le menace : « Ne tue pas ton prochain, car *tu* seras un assassin ». Je doute qu'on puisse trouver dans le psychisme de l'homme une chose plus offensante pour sa dignité que la « conscience » selon Kant. Ne tue pas, non pas à cause de la victime, mais à cause des démêlés que tu auras avec les impératifs catégoriques ! Tout est dit ici : le profond égoïsme de l'homme, sa faiblesse, et sa lâcheté.

On n'aurait sans doute pas pu forcer Macbeth à penser à Duncan autrement qu'en le menaçant d'être malheureux si Duncan était tué. Comme nous l'avons dit, Duncan est pour Macbeth la même chose que le bois de construction navale pour le moujik russe.

Пока не было категорического императива - он не задумываясь рубил головы; пока Петр не издал своих законов - мужики истребляли корабельный лес. И в этом смысле категорические императивы сыграли свою роль в истории человечества в такой же мере, как законы Петра в истории лесов. Много голов, много мачт уцелело. Кант возвел в теорию практическую мораль Макбета. У него категорические императивы существуют не для Дунканов, а для Макбетов, т. е. законы Петра не для корабельных лесов, а для мужиков. Макбеты, предаваемые анафеме, так и думали; мужики, которых казнили, тоже представляли себе все дело именно таким. Отсюда выходило, что убийство страшно не потому, что умрет один человек, а гораздо больше потому, что другой человек окажется "преступником", что "преступление" есть нечто *an sich* ужасное, обращающее прежде белую душу - в черную душу. Мы следили все время за Макбетом. Ни слова у Дункане мы не слышали. Убийца все время вел переговоры с категорическими императивами, размышлял о тех последствиях, которые принесет ему, а не Дункану кровавый поступок. О ближнем Макбет не думал, он совершенно исчез в глазах Макбета и заменился собственной совестью. Ради нее, а не ради Дункана, готов несчастный тан отказаться от короны. Если бы у Макбета, как у Яго, совесть была бы более ручной или если бы он, как Дон-Жуан, владел искусством укрощать эту тигрицу - трагедии не было бы. Он не задумался бы убить Дункана, ибо это значило только нанести "один удар". Но теперь дело иное. Макбет сам убежден, что ослушники категорических императивов - уже не люди, а преступники. И после того, когда он наносит свой удар - все кончилось для него самого в жизни. Не Дункан умер, а Макбет погиб.

Tant que l'impératif catégorique n'existait pas, il n'hésitait pas à faire tomber des têtes ; tant que Pierre le Grand n'avait pas promulgué ses lois, les moujiks abattaient les futaies réservées à la construction navale. Et à cet égard, les impératifs catégoriques ont joué dans l'histoire le même rôle que Pierre le Grand dans l'histoire des forêts. Ils ont sauvé bien des têtes, bien des mâts de bateau. Kant a élevé au rang de théorie pratique la morale de Macbeth. Ses impératifs catégoriques n'existent pas pour les Duncan, mais pour les Macbeth, de même que les lois de Pierre le Grand n'étaient pas faites pour les forêts, mais pour les moujiks. C'est exactement comme cela que pensaient les Macbeth voués à l'anathème ; exactement comme cela que les moujiks condamnés à mort voyaient les choses. Il en découlait que le meurtre était une chose épouvantable non pas parce qu'un homme y laissait sa vie, mais, bien davantage, parce qu'un autre homme devenait de la sorte un « criminel ». Il en découlait que le « crime » était une chose épouvantable *an sich*, qui changeait les âmes blanches en âmes noires. Nous avons suivi Macbeth pas à pas. Et nous ne l'avons pas entendu prononcer une seule parole au sujet de Duncan. L'assassin a mené constamment des pourparlers avec l'impératif catégorique, méditant sur les conséquences que lui infligerait, à lui et non pas à Duncan, son crime sanglant. Macbeth n'a pas songé à son prochain, qui a disparu de son champ de vision et a été remplacé par sa propre conscience. C'est pour sa conscience, et non pour Duncan, que le malheureux thane est prêt à renoncer à la couronne. Si comme Iago, Macbeth avait mieux apprivoisé sa conscience, si comme Don Juan, il maîtrisait mieux l'art de dompter cette tigresse – il n'y aurait pas de tragédie. Il n'hésiterait pas à tuer à Duncan, car cela se réduirait à porter « un seul coup ». Mais il en va différemment à présent. Macbeth est lui-même convaincu que ceux qui désobéissent aux impératifs catégoriques ne sont plus des hommes, mais des criminels. Et après avoir porté son coup, tout est fini pour lui dans la vie. Ce n'est pas Duncan qui est mort, mais Macbeth qui a péri.



## XXXII

Теперь перед нами уже Макбет-преступник, Макбет, принадлежащий к "категории" не таких людей, как мы. Дункана пробудить нельзя, следовательно, Макбету нет возврата к прежнему. И тут только разыгрывается настоящая борьба живого человека с отвлеченным понятием. Преступник, точно дикий зверь, окруженный охотниками, чувствует, что пощады ему нечего ждать. Категорические императивы ищут не просветить, а погубить его. О Дункане, о всех людях, живущих на свете, Макбет уже и не Думает. Он борется лишь с императивом, с этой фикцией, приобретшей над ним столь роковую власть. Лицом к лицу со своим вечным врагом Макбет чувствует, что только сила может помочь ему. Он убил Дункана и "погубил" уже себя безвозвратно. Он стал зверем - против которого всё и все. И эти "всё" и "все" отныне возбуждают в нем лишь одну ненависть. Его хотят затравить - но он еще поборется, померяется силами: все равно его уже не пощадят. Он стал королем, но что из этого? Ему приходится по-прежнему в бессильной злобе дрожать за жизнь, есть со страхом свой хлеб и спать под гнетом мрачных снов. И скипетр его достанется не его детям, а потомкам Банко. Зачем же он совершил преступление? Он говорит:

Так для потомков Банко  
*Я душу осквернил?* Для них зарезал  
Дункана благодатного? Для них  
*Я чашу мира отравил и продал*  
*Мой вечный дух врагу людского рода?*  
Чтоб их венчать, венчать потомков Банко?  
Нет, этому не быть! *Тебя зову я,*  
*Судьба, на смертный поединок!*

Вот каким языком заговорил Макбет: это говорит человек, которому уже нечего терять. Дух его продан врагу людского рода, чаша мира отравлена. Громозди преступление на преступление: хуже не будет тебе. Режь, жги людей: дух твой все равно осужден, душевный мир к тебе не вернется. Все равно нужно дожить остаток дней и умереть отверженным. Отсюда и смелость Макбета, смелость отчаянья: он зовет на поединок судьбу. На первое убийство он решается лишь после долгих колебаний и лишь под непосредственным влиянием жены. Ему и думать было страшно о борьбе с категорическим императивом. А теперь слово "страшно" для него уже почти не существует. Все страшное уже позади его. И он подговаривает убийц зарезать Банко и Флинса. Но замысел его удастся лишь вполтину. Банко убит, Флинс - бежал. Эту весть приносят Макбету в то время, когда он пирует со своими придворными. Сначала она радует его. Но ненадолго. Нужно еще рассчитаться с категорическим императивом, который тут же начинает свои кровавые шутки. Макбет твердо подходит к пирующим и говорит:

Будь с нами здесь наш благородный Банко,  
Здесь был бы собран королевства цвет,  
Дай Бог, чтоб с ним чего бы не случилось!  
Мы лучше пожурим его за лень.

## XXXII

À présent, nous avons sous les yeux le Macbeth criminel, le Macbeth appartenant à la « catégorie » de ceux qui ne sont pas des hommes semblables à nous. Il est impossible de réveiller Duncan, par conséquent, Macbeth ne peut pas revenir en arrière. Et ce n'est qu'ici que s'engage véritablement la lutte de l'homme vivant contre les concepts abstraits. Le criminel, comme une bête sauvage, est cerné par les chasseurs. Il sent qu'il n'a aucune pitié à attendre d'eux. Les impératifs catégoriques ne cherchent pas à l'instruire, mais à le vouer à sa perte. Macbeth ne songe plus ni à Duncan, ni à aucun homme vivant sur terre. Il ne fait que lutter contre l'impératif, contre cette fiction qui a pris sur lui une emprise fatale. Nez à nez avec son implacable ennemi, Macbeth sent que seule la force peut lui venir en aide. Il a tué Duncan est « s'est perdu » lui-même irrémédiablement. Il est devenu une bête à la merci de tout et de tous. Et ce « tout » et ce « tous » ne suscitent plus désormais que sa haine. On veut l'empoisonner, mais il se battra encore, il rivalisera avec son ennemi. De toute façon, aucune grâce ne lui sera accordée. Il est devenu roi, mais qu'en a-t-il retiré ? Comme jadis, il doit trembler pour sa vie, dans un état d'impuissante rage, manger son pain avec angoisse et dormir oppressé par des cauchemars lugubres. Son sceptre n'ira même pas à ses enfants, mais aux descendants de Banquo. À quoi bon avoir commis un crime ? Voilà ce que dit Macbeth :

« S'il en est ainsi,  
C'est pour les enfants de Banquo que *j'ai souillé mon âme*,  
Pour eux que j'ai assassiné le gracieux Duncan,  
Pour eux que *j'ai versé le remords dans la coupe de mon repos*,  
Pour eux seuls ! *Mon éternel joyau*,  
*Je l'ai donné à l'ennemi commun du genre humain*  
Pour les faire rois ! pour faire rois les rejetons de Banquo !  
*Ah ! viens plutôt dans la lice, fatalité,*  
*Et jette-moi un défi à outrance !<sup>1</sup> »*

Tel est le nouveau langage de Macbeth. Ce sont les mots d'un homme qui n'a plus rien à perdre. Il a livré son âme à l'ennemi du genre humain, empoisonné la coupe de son repos. Accumule crime sur crime : *tu n'en trouveras pas plus mal*. Égorge, fais périr les hommes par le feu : ton âme est de toute manière condamnée, rien ne te rendra la paix intérieure. De toute manière, il te faudra vivre les jours qui te restent à vivre et mourir en réprouvé. C'est ce qui donne à Macbeth son audace, l'audace du désespoir qui le pousse à provoquer en duel le destin. Il ne se décide à accomplir son premier meurtre qu'au terme de longues tergiversations et sous l'influence directe de sa femme. Il redoutait jusqu'à l'idée de la lutte qui l'attendait contre l'impératif catégorique. À présent, le mot « peur » n'existe pratiquement plus pour lui. Toutes les épouvantes sont derrière lui. C'est ainsi qu'il pousse deux assassins à abattre Banquo et Fleance. Mais son dessein n'est qu'à moitié accompli. Banquo est tué, mais Fleance s'enfuit. On communique à Macbeth cette nouvelle alors qu'il dîne avec les hommes de sa cour. Il commence par se réjouir, mais sa joie est de courte durée. Il doit encore régler ses comptes avec l'impératif catégorique, qui se lance immédiatement dans ses sanglantes plaisanteries. Macbeth marche d'un pas sûr vers ses invités et leur dit :

« La gloire de notre pays aurait eu ici son faite,  
Si la gracieuse personne de notre Banquo eût été présente.  
Puissé-je avoir à l'accuser d'une incivilité  
Plutôt qu'à le plaindre d'un malheur !<sup>2</sup> »

1 *Id.*, III, 1, *op.cit.*, T.3, pp.114-115

2 *Id.*, III, 4, *op.cit.*, T.3, pp.124-125

В это время является дух Банко и занимает место Макбета: категорический императив подносит убийце его же чашу с ядом. Макбет так теряется, что пытается прибегнуть к формальному оправданию:

"Ты не можешь сказать, что я это сделал, не кивай мне своей окровавленной головой", - говорит он.

Гости смущаются. Леди Макбет пытается их успокоить и обращается к мужу с упреком: "И ты мужчина?" - говорит ему она. "Да", - отвечает он. -

И смелый: я мог смотреть на то,  
Пред чем сам дьявол побледнел бы.

Леди духа не видит и все продолжает пенять мужу, страх которого ей кажется ребяческим:

Как искажаешь ты лицо?  
И из чего? Что испугало? Стул?

Леди Макбет не знает, что земля отвергла своих мертвецов и могилы шлют их обратно к живым людям, и продолжает корить своего мужа. Дух исчезает, и Макбет говорит:

Кровь проливали  
Уже давно, когда еще закон  
Не охранял общественного мира,  
Да и потом убийства совершались.  
О них и слышать тяжело; *но встарь,*  
*Когда из черепа был выбит мозг,*  
*Со смертью смертного кончалось все.*  
Теперь - встают они, хоть двадцать раз  
Рассекли голову, и занимают  
Места живых - вот что непостижимо,  
Непостижимее царубийства.

Макбет не понимает, зачем его врагам дана двойная сила: при жизни защищаться оружием, а после смерти являться к нему в столь страшном виде. И тем не менее, он снова овладевает собою, требует себе вина и с дерзостью, почти невероятной, произносит тост за здоровье Банко. Ответом на это служит новое явление духа. Несчастный король в ужасе. Он готов на все, что может человек. Он готов биться с разъяренным львом, тигром - и не дрогнет от вида таких противников. Но эта ужасная тень - против нее он ничего не умеет предпринять. Когда дух Банко исчезает, Макбет снова муж. Но общее веселье уже смущено. Гости расходятся и оставляют супругов наедине с их роковой тайной. И Макбет не только не думает прекратить свои злодеяния, но, наоборот, затевает новые:

Я так глубоко погрузился в кровь,  
Что все равно *не стоит* возвращаться...  
Плыву вперед...

À cet instant, le spectre de Banquo apparaît et vient s'asseoir à la place de Macbeth. C'est l'impératif catégorique qui apporte à l'assassin son calice empoisonné. Macbeth est tellement décontenancé qu'il se jette sur la première justification formelle venue :

« Tu ne peux pas dire que je l'aie fait ? Ne secoue pas  
Contre moi tes boucles sanglantes.<sup>3</sup> »

Les invités s'agitent. Lady Macbeth essaie de les calmer et fait des reproches à son mari : « Êtes-vous un homme ?<sup>4</sup> », lui lance-t-elle. « Oui, répond-il, et un homme hardi à oser regarder en face — ce qui épouvanterait le démon.<sup>5</sup> »

La Lady ne voit pas le spectre et continue à s'en prendre à son mari, dont l'angoisse lui paraît infantile :

« Pourquoi faites-vous toutes ces mines-là ? Après tout,  
Vous ne regardez qu'un tabouret.<sup>6</sup> »

Lady Macbeth ne sait pas que la terre a jeté ses morts hors de leurs tombeaux et les a renvoyés parmi les vivants. Elle continue à chercher chicane à son mari. Puis, lorsque le spectre disparaît, Macbeth dit :

« Ce n'est pas d'aujourd'hui que le sang a été versé ; dans les temps anciens,  
Avant que la loi humaine eût purifié la société adoucie,  
Oui, et depuis lors, il a été commis des meurtres  
Trop terribles pour l'oreille. Il fut un temps  
Où, *quand la cervelle avait jailli, l'homme mourait,*  
*Et tout était fini.* Mais aujourd'hui on ressuscite,  
Avec vingt blessures mortelles dans le crâne,  
Et on nous chasse de nos sièges. Voilà qui est plus étrange  
Que le meurtre lui-même.<sup>7</sup> »

Macbeth ne comprend pas pourquoi ses ennemis disposent d'une double force : vivants, ils pouvaient se défendre grâce à leurs armes, une fois morts, ils peuvent se manifester sous cette épouvantable forme spectrale. Malgré tout, Macbeth se ressaisit, demande qu'on lui apporte du vin et prononce, avec une incroyable témérité, un toast à la santé de Banquo. Le spectre réapparaît en réponse à ce toast. Le pauvre roi est saisi d'effroi. Il est prêt à tout ce dont un homme est capable. Il est prêt à se battre contre un lion en fureur, contre un tigre. Il ne tremblerait pas à la vue de tels adversaires. Mais contre cet horrible spectre, il ne sait pas quoi entreprendre. Lorsque le spectre de Banquo disparaît, Macbeth redevient un homme. Mais la gaieté générale a été troublée. Les invités rentrent chez eux et laissent les époux en tête à tête avec leur fatal secret. Et non seulement Macbeth ne songe pas une seconde à mettre un terme à ses méfaits, mais en fomentent de nouveaux :

« J'ai marché  
Si loin dans le sang que, si je ne traverse pas le gué,  
*J'aurai autant de peine* à retourner qu'à avancer.<sup>8</sup> »

3 *Id.*, p.125. Par « justification formelle », Chestov sous-entend que Macbeth recourt à une formalité pour se disculper du meurtre de Banquo. En effet, il ne l'a pas tué de ses propres mains, puisque ce sont des assassins qui l'ont fait. Il n'est donc « formellement » pas coupable.

4 *Id.*

5 *Id.*, p.126

6 *Id.*

7 *Id.*, pp.126-127

8 *Id.*, p.129

Не стоит возвращаться! Это ответ Макбета категорическому императиву. Все равно он уже в опале: идти назад не легче, чем идти вперед. Иначе Макбет ответить не мог. Дело идет не о Банко, Макдуфе и т. д., а об улажении отношений между Макбетом и "совестью". Раз это невозможно, раз "сон, отрада всех существ", все равно уже не будет возвращен преступнику, то чего же и хлопотать о чем-либо ином, кроме непосредственной безопасности? Можно "всем пожертвовать для своей пользы": категорический императив оказывается деспотом, который ищет, чтоб его боялись, а не любили, и Макбет пытается свергнуть с себя ненавистное иго. И отныне пред нами не Макбет-убийца, а Макбет-герой. Жертвы, падающие под его ножом, лишь увеличивают ряды его врагов. Чем больше ударов наносит он категорическому императиву, тем сильнее становится его бесплотный противник, который еще меньше думает о прощении и умиротворении, чем сам Макбет. Императиву нужно только затравить свою добычу. И, уверенный в победе, он, чтоб продолжить забаву, сам дает еще Макбету на минуту новые надежды. Ведьмы рассказывают несчастному королю, что пока Бирнамский лес не двинется к Дунсинану - он будет непобедим, и что рожденному женщиной не дано убить его.

Разве это не залог успеха и победы? Разве это не поощрение к борьбе? И Макбет с новыми силами устремляется на своего противника. Жертвам его нет счета. Но Макбет о них совсем и не вспоминает, иначе как о новых врагах своих. От него бегут все таны, Малькольм грозит ему войной. Макбет в ответ на это только укрепляется и губит тех, кто попадает ему в руки. По его повелению зарезана вся семья бежавшего Макдуфа. Шотландия обращена в несчастную страну, где не встретишь улыбки, где никто не обращает внимания на стоны и вопли, ставшие обычным явлением, где при звуках похоронного колокола не спрашивают даже, кто умер. Благородный тан стал страшным убийцей, коварным извергом, бессердечным злодеем, не знающим себе равного. Макдуф, Росс, Малькольм - все шотландцы не знают слов для выражения своей ненависти к "адскому коршуну". Макдуфу мало убить Макбета, чтоб насытить свое мщение, и он восклицает: "Злодей бездетен!" Да если бы у Макбета и были дети - то смерть их не удовлетворила бы Макдуфа. А "злодей", запершись перед битвою в своем замке, говорит:

Мне теснит в груди,  
Когда подумаю, что битва эта разом  
Покончит все: убьет или излечит.  
Довольно долго пожил я; мой май  
Промчался быстро; желтыми листьями  
Опал моей весны увядший цвет.  
Но где же спутники преклонных лет?  
Любовь, почтение, кружок друзей -  
Их мне не ждать; на месте их - проклятье  
На дне сердец - и лезть на языке.  
Их жалкий род и в ней бы отказал мне,  
Когда бы смел.

Вот что думает волк, когда мы слышим лишь щелканье его зубов, видим горящие глаза и оцетинившуюся шерсть приготавлившегося к последней, отчаянной борьбе хищника, и вспоминаем лишь о том, сколько людей пало его жертвами. Он думает о любви, почтении, друзьях.

Autant de peine à retourner qu'à avancer ! Voilà la réponse de Macbeth à l'impératif catégorique. De toute manière, il est déjà tombé en disgrâce : il n'est pas plus facile de revenir en arrière que d'avancer. Macbeth ne peut pas répondre autre chose. Ce n'est pas Banquo, Macduff et les autres qui le préoccupent, mais l'apaisement des relations entre Macbeth et sa « conscience ». Puisque ce n'est pas possible, puisque le « sommeil, aliment suprême du banquet de la vie » ne sera, de toute manière, jamais rendu au criminel – pourquoi se soucier d'autre chose que de sa sécurité immédiate ? « Devant mes intérêts — tout doit céder<sup>9</sup> » L'impératif catégorique est un despote qui cherche à inspirer la crainte et non l'amour. Et Macbeth tente de briser ce joug honni. Désormais, le Macbeth héroïque remplace sous nos yeux le Macbeth assassin. Les victimes qu'il perce de son épée ne font que grossir les rangs de ses ennemis. Plus il assène de coups à l'impératif catégorique, plus se renforce son invisible adversaire, qui songe moins encore que Macbeth au pardon et à la paix. L'impératif ne songe qu'à empoisonner sa proie. Certain de sa victoire, il prolonge encore la partie, en donnant à Macbeth, pour un bref instant, de nouvelles raisons d'espérer. Les sorcières racontent au pauvre roi qu'il ne sera jamais vaincu, avant que la grande forêt de Birnam marche contre lui jusqu'à la haute colline de Dunsinane, et que nul être né d'une femme ne pourra lui nuire<sup>10</sup>.

N'est-ce pas le meilleur gage du succès et de la victoire ? N'est-ce pas un encouragement à lutter ? Et Macbeth s'élance avec des forces renouvelées à la rencontre de son adversaire. Ses victimes sont innombrables. Mais Macbeth n'y songe pas davantage qu'à ses nouveaux ennemis. Tous les thanes le fuient, Malcolm menace de lui déclarer la guerre. Mais Macbeth ne s'en trouve que renforcé et fait périr tous ceux qui lui tombent sous la main. Sur son ordre, toute la famille du fuyard Macduff est égorgée. L'Écosse devient une pauvre patrie, où l'on ne voit personne sourire, où des soupirs, des gémissements, des cris à déchirer l'air y sont entendus, mais non remarqués, où la cloche des morts y sonne sans qu'à peine on demande pour qui<sup>11</sup>. Le noble thane est devenu un horrible assassin, un monstre de perfidie, un impitoyable scélérat, qui n'a pas son pareil en cruauté. Macduff, Ross, Malcolm, tout le peuple écossais n'a pas de mots pour exprimer sa haine à l'égard de cet « infernal milan<sup>12</sup> ». Tuer Macbeth ne suffit pas à étancher la soif de vengeance de Macduff qui s'écrie : « Il n'a pas d'enfants !<sup>13</sup> » Et même si Macbeth avait des enfants, leur mort n'apporterait pas satisfaction à Macduff. Quant au « scélérat », s'étant enfermé dans son château en attendant la bataille, il dit :

« Le cœur me lève  
Quand je vois...  
Ce grand coup  
Va m'exalter pour toujours ou me désarçonner tout de suite.  
J'ai assez vécu : le printemps de ma vie  
Est en proie à la sécheresse, aux feuilles jaunes ;  
De tout ce qui doit accompagner le vieil âge,  
Le respect, l'amour, l'obéissance, les troupes d'amis,  
Je n'ai plus rien à espérer ; ce qui m'attend à la place, ce sont  
Des malédictions muettes, mais profondes, des hommages de bouche, murmures  
Que les pauvres cœurs retiendraient volontiers, s'ils l'osaient !...<sup>14</sup> »

Voilà ce que pense un loup lorsque nous entendons seulement ses crocs s'entrechoquer, lorsque nous voyons cette bête féroce se préparer, les yeux enfiévrés, le poil hérissé, à un ultime combat perdu d'avance. Et nous songeons uniquement au nombre de ses victimes. Lui pense à l'amour, au respect, à l'amitié.

---

9 *Id.*

10 *Id.*, IV, 1, *op.cit.*, T.3, p.137

11 *Id.*, IV, 3, *op.cit.*, T.3, pp.151-152

12 *Id.*, p.154

13 *Id.*

14 *Id.*, V, 3, *op.cit.*, T.3, pp.161-162

Он, который никого не любил, никого не почитал, никому не был другом с тех пор, как "один удар" оторвал его от всех людей и обратил его некогда белую душу в черную. Он не хочет проклятий и презирает лесть. Он - хищник, которому, по общему убеждению, только нужна кровавая пища для утоления его ненасытной алчности и внешний почет, коренящийся в страхе! Тот, кто умеет хотеть себе любви и дружбы, тот умеет любить и быть другом, ибо любовь и дружба чувства взаимные. Но с тех пор, как он почувствовал себя злодеем, с того момента, когда аминь замер на его устах, хотя он так нуждался в милосердии Бога, Макбет не смеет уже мечтать о том, чтоб стать человеком. Не только враги его - он сам чувствует себя волком, созданным лишь для того, чтобы его травили. Для него самого, как и для всех, убийство есть не только действие, принесшее с собой несчастье, смерть жертвы, но еще и преступление, роковым, неизбежным образом изуродовавшее душу убийцы. Макбет сам считает себя преданным врагу людского рода, осужденным навсегда, преступником *an sich*, говоря языком Канта. Если бы на минуту он мог забыть о своих окровавленных руках, если бы тень Банко не являлась к нему, как грозный образ сверхъестественного мстителя, вырвавшегося из могилы, если бы категорический императив, как безжалостный палач, не преследовал бы его с такой беспощадностью своими утонченными пытками - у Макбета никогда не явилось бы безумной мысли идти вперед по кровавому пути единственно потому, что он уже и без того слишком погрузился в кровь. Стоны и вопли жертв не были бы для него проклятиями, назначенными погубить его, не казались бы ему победным криком заранее торжествующего врага; в них он умел бы видеть лишь выражение страданий таких же, как и он, людей. Теперь же, чем более его проклинаяют, тем больше растет его ожесточение. Он - отверженный, ему нет возврата. Никто - ни Бог, ни люди - ни о чем не промышляют, кроме того, чтобы погубить в страшных мучениях его одинокую душу. Все враги, - беспощадные, неумолимые. И месть вызывает месть. Защищенный пророчеством ведьм, Макбет решается продать как можно дороже свою жизнь. Он позабыл, что такое страх. Прежде при крике сов, от ужасных сказок, у него на голове вставляли дыбом волосы, как будто в них дышала жизнь. Теперь он уже ничего не боится:

*Я сьт:*

Всех ужасов полна моя душа -  
И трепетать я не могу.

Когда он произносит эти слова, ему докладывают о смерти его жены. Он говорит:

Она могла бы умереть и позже:  
Всегда б прийти успела эта весть.  
Да, завтра, завтра и все то же завтра  
Скользят невидимо со дня на день  
И по складам отсчитывают время;  
А все вчера глупцам лишь озаряли  
Дорогу в гроб. Так догорай, огарок!  
Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,  
Неистово шумящий на подмостках  
И через час забытый всеми; сказка  
В устах глупца, богатая словами  
И звоном фраз, и нищая значеньем.

Lui que personne n'aime, que personne ne respecte et dont personne n'est l'ami, depuis qu'un « seul coup » fatal l'a arraché au genre humain, changeant son âme jadis blanche en âme noire. Il refuse les malédictions et méprise les flatteries. C'est une bête féroce qui, de l'avis de tous, n'a besoin que de sanglants festins pour apaiser son insatiable avidité et d'un respect tout extérieur enraciné dans la peur ! Un homme capable de désirer pour lui-même l'amour et l'amitié est aussi capable d'aimer et d'être un ami pour autrui, car l'amour et l'amitié sont des sentiments réciproques. Mais depuis que Macbeth se perçoit comme un scélérat, depuis que le mot « amen » est mort sur ses lèvres, alors qu'il a tant besoin de la miséricorde divine, Macbeth n'ose pas même rêver de redevenir un homme. Non seulement ses ennemis, mais lui-même se perçoit comme un loup, créé uniquement pour qu'on le traque. Pour lui-même, aussi bien que pour les autres, le meurtre n'est pas seulement un acte charriant le malheur et la mort derrière lui, mais aussi un crime qui, fatalement, inévitablement, défigure l'âme de l'assassin. Macbeth se considère lui-même voué à l'ennemi du genre humain, condamné à perpétuité, criminel *an sich*, pour parler la langue de Kant. S'il pouvait oublier une seule seconde ses mains ensanglantées ; s'il n'était pas hanté par le spectre de Banquo, revenu d'entre les morts sous l'apparence menaçante de quelque surnaturel vengeur ; si l'impératif catégorique, tel un impitoyable bourreau, ne le soumettait pas implacablement aux tortures les plus raffinées – Macbeth n'aurait jamais conçu la folle idée de continuer à marcher dans le sang uniquement parce qu'il s'est déjà trop enfoncé dans cette voie. Les gémissements de ses victimes et leurs cris à déchirer l'air ne seraient pas pour lui des malédictions le vouant à sa perte, ni le cri victorieux de ses ennemis célébrant un triomphe prématuré. Il saurait voir dans ces cris l'expression de la souffrance d'hommes semblables à lui, et rien de plus. Mais à présent, plus on le maudit, et plus son acharnement grandit. C'est un réprouvé, il ne peut plus faire machine arrière. Personne – ni Dieu, ni les hommes – ne se préoccupe d'autre chose que de faire périr, dans d'atroces souffrances, son âme solitaire. Le monde entier est son ennemi, féroce et implacable. Et la vengeance appelle la vengeance. Protégé par la prophétie des sorcières, Macbeth décide de vendre sa vie au prix fort. Il a oublié jusqu'au nom de la peur. Jadis, lorsqu'il entendait le hululement des chouettes, ou de lugubres récits, ses cheveux se dressaient sur la tête, comme s'ils étaient vivants<sup>15</sup>. À présent, il ne craint plus rien :

« Je me suis gorgé d'horreurs.  
L'épouvante, familière à mes meurtrières pensées,  
Ne peut plus me faire tressaillir.<sup>16</sup> »

Au moment où il dit cela, on annonce à Macbeth que sa femme est morte. Il poursuit :

« Elle aurait dû mourir plus tard ;  
Le moment serait toujours venu de dire ce mot-là !...  
Demain, puis demain, puis demain  
Glisse à petits pas de jour en jour  
Jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps :  
Et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous  
Le chemin de la mort poudreuse. Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau !  
La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien  
Qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène  
Et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire  
Dite par un idiot, pleine de fracas et de furie,  
Et qui ne signifie rien...<sup>17</sup> »

15 *Id.*, V, 5, *op.cit.*, T.3, pp.165-166

16 *Id.*, p.166

17 *Id.*, V, 5, *op.cit.*, T.3, p.166



Судьба продолжает издеваться над "преступником", который давно уже не чувствует ее ударов и почти механически реагирует на все, происходящее вокруг него. Только удалился Сейтон, возвестивший королю о смерти леди Макбет, как входит стоявший на часах солдат и передает, что Бирнамский лес двинулся к Дунсинану. Макбет бьет его: ведь нужно еще чем-нибудь ответить на эту новую насмешку судьбы. Но тут же он говорит:

Послушай: если ты солгал - живому  
На первом дереве тебе висеть,  
Пока от голода ты не иссохнешь!  
Но если правду ты сказал, тогда -  
*Мне все равно - повесь меня, пожалуй.*

И тем не менее, от битвы Макбет не отказывается даже тогда, когда Макдуф разбивает последний оплот его надежд, рассказав, что он не рожден женщиной, а вырезан из чрева. Макбет вступает в последний, отчаянный бой - и падает от меча своего противника. Так жил и умер "злодей". Таков ослушник категорического императива, преступник. У Канта это прежде всего не такой человек, как мы, редкий зверь, которого он вместе с Макдуфом готов выставить в клетке на потеху народу. У Шекспира - это человек, нанесший "один удар" и пошедший вперед по кровавому пути лишь потому, что категорический императив помешал ему вернуться назад. У Канта преступник "хочет быть дурным", у Шекспира преступник хочет жить и, не умея примерять запросов своей души с требованиями других людей, вступает на тот путь, который мы называем "злодейским". Канту преступники, отверженные люди не мешали, и он ограничился тем, что сделал из них "катеорию". Ему и в голову не пришло спросить у неба оправдание за этих несчастных. Его вполне удовлетворяло сознание собственной душевной чистоты; ему не нужно было ничего, кроме системы. Шекспир же искал иного. Он не мог чувствовать себя правдивым, лучшим, правым в то время, как другие, такие же как и он люди, были дурными, неправыми, преступными. Для Канта - Макбет чужой человек, камень на пути к системе, и он с таким же спокойствием сбросил его, с каким Яго уничтожал свои жертвы. У философа не было даже тех колебаний, какие были у Макбета, прежде чем он решился нанести удар Дункану. Ибо категорический императив запрещает только резать людей, а предавать их нравственной анафеме не запрещает. Да, для Канта люди не были людьми, а понятиями, к которым он относился по известным правилам. Преступление для него было лишь тем явлением, которому нужно отыскать предикаты, достаточно определенные и точные. При отыскании предикатов пришлось отвергнуть ближнего - но философ этого даже не заметил. У Шекспира же речь идет не о преступлении, которое нужно определить, а о преступнике, которого нужно понять, которому нужно вернуть образ и подобие Божие. Потому-то Кант против Макбета, а Шекспир - с Макбетом. Потому-то Кант вводит в жизнь "mīaron", а Шекспир это mīaron уничтожает. Кант философскими словами повторил то, что говорят все. Кант возвел в систему общепринятый предрассудок о черной душе преступника, о категорическом императиве, который казнит своих ослушников, о нравственности, которая противоположна всем человеческим стремлениям.

Le destin continue à se moquer du « criminel », qui ne sent plus ses coups depuis longtemps, et réagit à tout ce qui se passe autour de lui presque machinalement. Seyton, qui vient d'apprendre à Macbeth la mort de sa femme, a à peine le temps de quitter la pièce que se présente un messager qui annonce au roi que la forêt de Birnam s'est mise à avancer vers Dunsinane. Macbeth le frappe. Il faut bien répondre quelque chose à cette nouvelle raillerie du destin. Mais il reprend immédiatement :

« Si ton rapport est faux,  
Je te ferai pendre vivant au premier arbre,  
Jusqu'à ce que la faim te racornisse ; s'il est sincère,  
*Je me soucie peu que tu m'en fasses autant.*<sup>18</sup> »

Pourtant, Macbeth ne refuse pas la bataille même lorsque Macduff brise le dernier rempart de ses espoirs en lui disant qu'il n'est pas né d'une femme, mais fut arraché avant terme au ventre de sa mère<sup>19</sup>. Macbeth se lance dans une ultime bataille, désespérée. Et il tombe sous l'épée de son adversaire. Telle fut la vie et la mort de ce « scélérat ». Tel est celui qui désobéit à l'impératif catégorique, tel est le criminel. Pour Kant, il s'agit avant tout d'un être qui n'est pas un homme comme nous, un spécimen rare, qu'il est prêt à mettre en cage, comme Macduff, pour le divertissement du peuple<sup>20</sup>. Pour Shakespeare, en revanche, Macbeth est un homme qui a porté « un seul coup » et a continué à marcher dans le sang uniquement parce que l'impératif catégorique lui interdisait de faire machine arrière. Pour Kant, le criminel « veut être méchant ». Pour Shakespeare, le criminel veut vivre et, ne parvenant pas à concilier les besoins de son âme aux exigences des autres, il s'engage sur une voie qu'on dit « scélérate ». Les criminels, les réprouvés ne gênaient pas Kant et il se contenta de faire d'eux une « catégorie ». Il ne lui serait jamais venu à l'esprit de demander au ciel une justification pour ces infortunés. La conscience de sa propre pureté morale le satisfaisait pleinement. Il n'avait besoin de rien d'autre que son système. Shakespeare, lui, cherchait autre chose. Il ne pouvait pas se sentir honnête, meilleur ou juste, tandis que d'autres hommes semblables à lui étaient méchants, injustes et criminels. Pour Kant, Macbeth est un étranger, un obstacle sur la voie du système, et il s'en débarrasse avec la même sérénité que Iago lorsqu'il éliminait ses victimes. Le philosophe ne connut même pas les tergiversations qui agitèrent Macbeth avant qu'il n'assène son coup fatal à Duncan. En effet, l'impératif catégorique interdit uniquement d'assassiner des gens, pas de les vouer à l'anathème. Oui, pour Kant, les hommes n'étaient pas des hommes, mais des concepts qu'il traitait à l'aide de règles déterminées. Le crime n'était pour lui qu'un phénomène auquel il fallait trouver des prédicats suffisamment précis et définis. Pour trouver ces prédicats, il lui fallut repousser son prochain, mais Kant ne le remarqua même pas. Dans Shakespeare, en revanche, il n'est pas question du crime, en tant qu'il doit être défini, mais du criminel, qu'il faut comprendre, auquel il faut rendre l'image et la ressemblance de Dieu. C'est pourquoi Kant est contre Macbeth, tandis que Shakespeare est avec Macbeth. C'est pourquoi Kant introduit le « *miaron* » dans la vie, tandis que Shakespeare détruit le « *miaron* ». Kant a répété dans la langue de la philosophie un lieu commun. Il a élevé au rang de système ce préjugé fort répandu selon lequel l'âme du criminel serait noire, selon lequel l'impératif catégorique punirait les insoumis, selon lequel la morale s'opposerait à toutes les inclinations de l'homme.

---

18 *Id.*, p.167

19 *Id.*, V, 8, *op.cit.*, T.3, p.170

20 Cf. *Id.*, p.171 : « Alors, rends-toi, lâche ! — Et vis pour être le spectacle et l'étonnement du siècle. — Nous mettrons ton portrait, comme celui de nos monstres rares, — sur un poteau, et nous écrirons dessous : — « Ici on peut voir le tyran. »

Шекспир сказал иное: категорический императив есть лишь регулятор человеческих поступков, и его роль - чисто внешняя; его сила полезна в том смысле, в каком полезна бдительность предупреждающих и пресекающих преступления органов полиции. Область нравственности начинается лишь там, где кончается категорический императив - всякое принуждение, хотя бы внутреннее. Власть и бессилие императива над людьми представляет большой интерес лишь с практической точки зрения, обеспечивая обществу порядок и безопасность. Но нравственная высота человека измеряется не его готовностью повиноваться правилам, а способностью чувствовать в ближнем себя самого, способностью чувствовать, что Дункан похож на его отца. Здесь не может быть и речи о том, что один человек *"хочет"* быть дурным", а другой *"хочет"* быть хорошим". Все сводится лишь к тому, насколько человек *может* быть хорошим, ибо никто не желает быть дурным, преступным, как утверждают философы, изобретшие непостижимый "постулат свободы воли" специально для того, чтобы прославлять собственные добродетели и отлучать от Бога всех, иначе, чем они, чувствующих. Свобода воли, получающая свое выражение в желании быть преступным и дурным! Можно ли придумать что-либо более противоречащее самому себе, чем такое положение? А меж тем, едва ли существует предрассудок, от которого люди были бы менее свободны. Нам нужно думать, что ближний хочет быть дурным, чтоб иметь право называть живущее в нас чувство мести "справедливым". Шекспир искал иного - и нашел. В Макбете изображен один из страшнейших типов злодея. Этот злодей боится категорического императива, как никто. И категорический императив не спасает Макбета от преступления, более того, не дает ему свернуть с кровавого пути. Макбет все время именно не хочет "быть преступником", и потому становится убийцей. Если бы он умел хотеть не убить Дункана, Дункан остался бы жив. Но категорический императив учит человека служить самому себе, хлопотать о своих правах на чистоту души и на мир с совестью. Он умеет только предупредить первое преступление - угрозами наказания - зато он же *обязательно* ведет и к дальнейшим преступлениям, как показал Шекспир в "Макбете". Дункана Макбет убил почти случайно. Все остальные свои злодеяния он совершает *по необходимости*. Этого Кант и не знал, и не мог знать, так как к нему в кабинет поступал препарированный преступник. Иначе он не говорил бы о преступной воле и не обращал бы без всякой нужды людей, своих ближних, в существа по природе своей не только дурные, но еще и желающие быть дурными. Шекспир, раскрыв пред нами психологическую природу преступления, показал, что преступник это человек, нанесший "один удар" ближнему, "непохожему на его отца" и, затем, почувствовавший себя затравленным зверем и потому вступивший в отчаянную борьбу со всеми. "Закоренелость в зле" у Шекспира есть не предпочтительная любовь человека к "злу": Макбет, прежде чем убить Дункана, сам презирал и ненавидел все то, что называется этим словом "зло". Да и после, убивая людей, Макбет ненавидит это "зло" и собственные злодеяния. Если бы он мог вернуться к прошлому, он бы десятому заказал убивать. А теперь - он сам неистовствует. "Все равно - не стоит возвращаться", т. е. некуда идти, говорит он: категорический императив не пускает. Макбету кажутся его жертвы - палачами! И он убивает, не желая быть "дурным", более того, всем своим существом ища только одного: примирения со своей совестью. В "Макбете" разрушаются все обычные представления наши о преступлении. Злодей кажется нам героем, несмотря на то, что нас преследуют стоны и вопли его жертв. "Злая воля", то, что кажется нам самым ужасным и непонятным в жизни, для Шекспира была фикцией, той страшной маской, которую люди надевают на опасных ближних своих, чтоб иметь право травить их. И пока мы думаем о вреде, приносимом преступником, нам видна только эта маска, мы говорим лишь о злой воле. Шекспир думал о преступнике и увидел под страшной внешностью такого же человека, как и все, и в преступлении не нарочито, умышленно "злое" деяние, а лишь столкновение человеческих нужд и страстей.

Shakespeare, lui, nous a dit autre chose : l'impératif n'est que le régulateur de nos actions, il joue un rôle purement extérieur, et sa force est utile au même titre que la vigilance des organes de police pour prévenir et réprimer le crime. Le domaine de la morale commence précisément là où s'arrête l'impératif catégorique, là où s'arrête toute contrainte, fut-elle exercée à l'intérieur de l'homme. Le pouvoir et l'impuissance de l'impératif à agir sur l'homme présente un intérêt strictement pratique, assurant l'ordre et la sécurité dans la société. Mais la grandeur morale de l'homme ne se mesure pas au zèle qu'il met à se soumettre à des règles, mais à sa capacité de se percevoir lui-même dans son prochain, à sa capacité de sentir que Duncan ressemble à son propre père. La question n'est pas de savoir si un homme « veut être méchant », tandis qu'un autre « veut être bon ». Il s'agit seulement de savoir dans quelle mesure un homme *peut* être bon. En effet, personne ne souhaite être méchant ou criminel, contrairement à ce qu'affirment les philosophes, qui créèrent tout spécialement l'incompréhensible « postulat du libre arbitre » afin de bénir leurs propres vertus et d'excommunier tous ceux qui sentaient différemment. Le libre arbitre trouvant son expression dans le désir d'être criminel et méchant ! Peut imaginer une chose plus contradictoire en elle-même que cette thèse ? Et entre parenthèses, je doute qu'on puisse trouver un préjugé qui nie davantage la liberté de l'homme que celui-là. Nous avons besoin de penser que notre prochain veut être méchant pour nous donner le droit de considérer l'instinct de vengeance qui nous habite comme « juste ». Shakespeare cherchait autre chose, et il l'a trouvé. Il a dépeint dans Macbeth un des plus épouvantables types du scélérat. Ce scélérat redoute l'impératif catégorique comme nul autre. Et l'impératif ne préserve pas Macbeth du crime. Plus encore, il l'empêche de se détourner de la voie sanglante où il s'est engagé. Et tout au long de la pièce, Macbeth ne veut pas « être un criminel ». Et c'est pourquoi il devient un assassin. S'il avait été capable de vouloir que Duncan ne soit pas tué, Duncan serait resté en vie. Mais l'impératif catégorique enseigne à l'homme le service de ses intérêts, la préservation acharnée de ses droits à la pureté de l'âme et à la paix de la conscience. L'impératif est capable de prévenir le premier crime par ces menaces de punition. En revanche, il mène *obligatoirement* à tous les crimes suivants, comme Shakespeare l'a montré dans *Macbeth*. Macbeth a tué Duncan presque par hasard. Mais il a commis tous ses autres méfaits *par nécessité*. Cela, Kant l'ignorait et ne pouvait que l'ignorer, puisqu'il a fait rentrer dans son cabinet de travail un criminel de laboratoire. Sinon il n'aurait pas parlé de volonté criminelle et il n'aurait pas transformé, sans aucune nécessité, les hommes, ses semblables, en êtres non seulement méchants par nature, mais désirant, par-dessus le marché, être méchants. Shakespeare, en nous dévoilant la nature psychologique du crime, a montré que le criminel est un homme qui a porté « un seul coup » à son prochain que ne « ressemblait pas à son père ». Puis, se sentant comme une bête empoisonnée, cet homme a engagé une lutte désespérée contre le monde entier. La « persistance dans le mal » dans Shakespeare n'est pas une préférence de l'homme pour le « mal ». Macbeth lui-même, avant de tuer Duncan, méprisait et haïssait tous ce qu'on désignait par ce mot « mal ». Même par la suite, alors qu'il tue des gens, il hait ce « mal » et ses propres méfaits. S'il pouvait revenir en arrière, il ne recommanderait pas à son pire ennemi de commettre un crime. Mais à présent, il est en fureur. « De toute manière, il est inutile de revenir en arrière », il n'a nulle part où aller, l'impératif catégorique le retient. Et les victimes de Macbeth sont pour lui des bourreaux ! Il tue sans désirer être « méchant », bien au contraire, il tue en cherchant de toutes ses forces à se réconcilier avec sa conscience. Dans *Macbeth*, on voit s'effondrer toutes nos conceptions habituelles sur le crime. Ce scélérat nous semble héroïque, bien que les gémissements et les cris de ses victimes nous poursuivent assidûment. La « volonté du mal », qui nous semble être la plus horrible et la plus incompréhensibles des choses de la vie, était pour Shakespeare une fiction. C'était un masque hideux, dont les hommes revêtent leur semblables, quand ils leur paraissent dangereux, pour se donner le droit de les empoisonner. Et tant que nous pensons aux dommages causés par le criminel, nous ne voyons que son masque, nous ne parlons que de volonté du mal. Shakespeare, lui, pensait au criminel lui-même et a découvert sous ses dehors atroces, un homme semblable à tout autre. Dans le crime, il n'a pas vu une « mauvaise » action préméditée, accomplie sciemment, mais un affrontement entre les besoins et les passions humaines.

При таком столкновении ближние обращаются в "камни на пути", охраненные драконами - и разыгрываются страшные макбетовские трагедии, в которых стоны жертв не более ужасны, чем муки палачей, но где "злого начала", "преступной воли" и всего прочего, что так охотно приписываем мы Макбетам, - нет и следа.

\*\*\*

Lors d'un tel affrontement, les autres se transforment en obstacles à franchir, gardés par des dragons menaçants, et il se produit des tragédies pareilles à celle de Macbeth, où les gémissements et les cris des victimes sont moins atroces que les tourments de leur bourreau. Et dans ces tragédies, il n'y a pas la moindre trace de ce « principe du mal », de cette « volonté criminelle » et autres fadaïses qu'on attribue volontiers à Macbeth.

\*\*\*

На этом мы закончим обзор книги Брандеса.

Наша задача состояла не в том, чтобы следить за частными вопросами шекспирологии, обсуждаемыми датским критиком. Нам нужно было лишь выяснить, что видит Брандес в Шекспире и - насколько позволяет объем нашей работы - чем был Шекспир.

Перед великим английским поэтом восстали труднейшие проблемы жизни, ответом на которые и были его произведения. Чем ужаснее представлялась ему действительность, тем настоятельнее чувствовал он потребность понять все то, что происходило вокруг него. Тот пессимизм, о котором так приятно разговаривает Брандес, для Шекспира был не теоретическим вопросом, которому он посвящал часы досуга, а вопросом существования. Поэт чувствовал, что нельзя жить, не примирившись с жизнью. Пока есть Лира, Гамлеты, Отелло, пока есть люди, *случайно*, в силу рождения или внешних обстоятельств ставшие добычей несчастья или, что еще ужаснее, виновниками несчастья других, преступниками, пока над человеком господствует слепая сила, определяющая его судьбу - жизнь наша только "сказка, рассказанная глупцом".

Так чувствовал и думал Шекспир, и это привело его к "необъятным книгам человеческих судеб".

Чтобы понять Лира и Макбета, нужно прежде почувствовать, что значит быть Лиром или Макбетом, что значит из существа, повелевающего над стихиями, обратиться в "бедное, голое, двуногое животное", что значит всеми любимому, благородному, носящему золотое имя человеку - сразу стать отверженным Богом и людьми, затравленным волком. "Случай ведет к преступлению, страданию, безумию и смерти", - так может сказать лишь тот, для кого и страдание, и безумие, и преступление - и заключающая ужасную жизнь бессмысленная смерть - лишь пустые книжные слова. Тот, кто знает смысл и значение их, знает, как Шекспир, что со "случаем" жить нельзя. Для того этого маленькое слово "случай" обращается в страшный кошмар, в конце концов приводящий или к пробуждению, или к смерти. Так было у Шекспира. Целые годы призрак случайности человеческого существования преследовал его, и целые годы великий поэт бесстрашно всматривался в ужасы жизни и постепенно уяснял себе их смысл и значение.

Он нашел источник гамлетовского пессимизма, он понял смысл трагедии Лира, значение преступления Макбета и рассказал нам, что под видимыми нами ужасами скрывается невидимый рост человеческой души, что нет у человека "злой воли", что все ищут лучшего даже и тогда, когда совершают злые деяния, что все обвинения, расточаемые людьми жизни, происходят лишь от нашего неумения постичь задачи судьбы.

И это примирило Шекспира с человеческой трагедией, и это сделало его величайшим из поэтов. Брандес всего этого не видит. Он следующим образом объясняет переход Шекспира к последнему периоду творчества:

"Мрачные тучи рассеялись, и небо снова постепенно стало проясняться над Шекспиром. Повидимому, Шекспир освободился от тяжелых мук тоски после того, как он воплотил в образы свои мрачные настроения; только теперь, когда в течение многих лет все возрастающее *crescendo* достигло крайнего *forte*, когда уж нечего было больше говорить, поэт мог вздохнуть свободно.

Ainsi s'achève notre analyse du livre de Brandes.

Notre but n'était pas de suivre pas à pas toutes les questions de shakespeareologie abordées par le critique danois. Nous avons seulement cherché à élucider ce que Brandes voyait dans Shakespeare et – dans les limites de ce travail – élucider ce qu'était Shakespeare.

Face au grand poète anglais se sont dressées les problèmes les plus épineux posés par la vie. Et ses oeuvres étaient ses réponses à ces problèmes. Plus la réalité lui semblait atroce, plus le besoin de comprendre ce qui se passait autour de lui se faisait pressant. Ce pessimisme, dont Brandes aime tant à parler, n'était pas une question théorique à laquelle il consacrait ses heures de loisir, mais une question de vie ou de mort. Le poète sentait qu'il était impossible de vivre sans s'être réconcilié avec la vie. Tant qu'il y aura des Lear, des Hamlet, des Othello, tant qu'il y aura des hommes voués au malheur *par hasard*, en vertu de leur naissance ou par la force de circonstances extérieures ; pire encore, tant qu'il y aura des hommes coupables du malheur des autres, des criminels, tant qu'une puissance aveugle gouvernera les hommes en décidant de leur destin – notre vie ne sera qu'une « histoire dite par un idiot ».

Voilà comment Shakespeare sentait et pensait. Voilà ce qui le guida vers « le vaste livre du destin ».

Pour comprendre Lear et Macbeth, il faut avant tout éprouver intérieurement ce que signifie être Lear ou Macbeth, ce que signifie passer de l'état d'un être qui commandait aux éléments eux-mêmes à celui de « pauvre animal nu et bifurqué », ce que signifie passer de l'état d'un homme noble, chéri de tous et jouissant d'une réputation dorée à celui de réprouvé, banni des hommes et de Dieu, traqué comme un loup. L'homme conduit « au hasard à la douleur, au crime, à la démence et à la mort<sup>21</sup> » ! Seul un homme pour qui la douleur, le crime, la démence et – pour conclure cette vie affreuse, une mort insensée – n'étaient que de vains mots appris dans les livres, a pu écrire une phrase pareille. Quiconque connaît le sens et la portée de ces mots sait, comme Shakespeare, qu'il est impossible de vivre avec le « hasard ». Pour un tel homme, ce petit mot de « hasard » se transforme en épouvantable cauchemar et finit par le conduire soit à se réveiller soit à mourir. C'est ce qui arriva à Shakespeare. Pendant des années, le fantôme de la contingence de l'existence humaine le persécuta et pendant des années, le grand poète explora sans trembler les horreur de la vie, comprenant peu à peu leur sens et leur portée.

Shakespeare découvrit la source du pessimisme d'Hamlet, comprit le sens de la tragédie de Lear et la signification du crime de Macbeth. Et il nous a raconté que sous les horreurs apparentes s'accomplissait l'essor secret de l'âme humaine. Il nous a raconté qu'il n'y a pas de « volonté du mal » dans l'homme, que tous les hommes recherchent ce qu'il y a de meilleur, même lorsqu'ils commettent des méfaits. Il nous a raconté que toutes les accusations que les hommes lancent contre la vie proviennent uniquement de notre incapacité à saisir le but visé par le destin.

C'est ce qui réconcilia Shakespeare avec la tragédie humaine, c'est ce qui fit de lui le plus grand des poètes. Brandes ne voit pas tout cela. Voilà comment il explique le passage de Shakespeare à la dernière période de son oeuvre :

« Les nuées d'orage se sont dissipées, le ciel s'est peu à peu éclairci pour Shakespeare. On dirait que Shakespeare s'est libéré des plus noirs tourments de la mélancolie en donnant forme à ses sombres humeurs. À présent que le *crescendo* régulier a explosé dans le plus furieux des *forte*, il peut à nouveau respirer librement. Il a dit ce qu'il avait à dire.

---

21 Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, op.cit., T.2, IV, p.259.



Ибо дальше желания, чтобы все человечество погибло от чумы, половых болезней, убийств и самоубийств - никакое проклятие не может идти. Он устал, перегорел, лихорадка прошла, он чувствовал наступающее выздоровление. И что такое случилось? Потухшее солнце взошло, ясное и яркое, как прежде. Черное небо вновь стало голубым. Вновь вернулось к нему мягкая отзывчивость на все человеческое"[91].

"Случилось", догадывается Брандес, что Шекспир встретился с обворожительной женщиной, которая примирила его с жизнью. Очевидно, что так говорить о примирении с жизнью может лишь тот, кто не знает, за что, собственно, с ней и ссориться нужно. Брандесу процесс шекспировского творчества совершенно чужд. Все эти избитые сравнения, вроде "лихорадка прошла", "crescendo", "forte", которые в таком неприличном изобилии расточает критик, эта пошлая догадка о встрече с женщиной, из-за которой были забыты Леры, Отелло, Кориоланы - все это лишь жалкая дань "художественности", новейшему категорическому императиву. Подобно страннице в "Грозе", Брандес страсть любит, когда кто хорошо воеет и воображает вследствие этого, что задача поэта состоит в том, чтобы жалобно изливаться в стихах, а литературного критика - в том, чтобы вторить поэту. Он наивно убежден, что достаточно назвать Просперо *Übermensch*'ем и повыдергивать из Ницше все введенные этим последним новые слова, чтобы считаться современным философом. Здесь не место говорить о Ницше как о представителе нового литературного течения. Заметим лишь, что если бы Ницше, под которого так тщательно подлаживается датский критик, прочел книгу Брандеса о Шекспире, он бы снова - забыв связывавшую его с Брандесом многолетнюю дружбу - повторил свою негодующую фразу: *Ich hasse die lesenden Müsiggänger*.

Aucune malédiction ne peut aller au-delà du désir de voir l'humanité entière périr par la peste, les maladies vénériennes, le meurtre ou le suicide. Shakespeare est fatigué, il a épuisé sa fureur. Sa fièvre est retombée et sa convalescence arrive à son terme. Le soleil obscurci s'est levé, aussi radieux que jadis. Le ciel lugubre est redevenu bleu. Et Shakespeare a retrouvé sa douce bonté à l'égard de tout ce qui est humain. Comment cela s'est-il passé ? Qui pourrait le dire<sup>22</sup> »

Brandes conjecture qu'« il s'est passé » que Shakespeare a fait la connaissance d'une femme ravissante, qui l'aurait réconcilié avec la vie. Il est clair que pour parler ainsi de « réconciliation avec la vie », il faut être un homme ignorant complètement à quel titre on pourrait d'abord se fâcher avec la vie. Brandes ignore tout du processus créateur de Shakespeare. Toutes ces comparaisons éculées, comme « la fièvre est retombée », tous cette pléthore quasiment indécente de « *crescendo* » et de « *forte* » que Brandes dissémine dans son livre, sans parler de cette conjecture triviale sur la rencontre entre Shakespeare et cette jeune femme, qui lui aurait fait oublier Lear, Othello et Coriolan – tout cela n'est guère qu'un misérable tribut rendu au style « artistique », ce nouvel impératif catégorique. Comme dans la *Tempête*, Brandes aime la passion quand elle produit de beaux chants et de belles images. Par conséquent, la tâche de l'artiste consiste à s'épancher pitoyablement dans ses vers, tandis que celle du critique littéraire et de répéter obséquieusement ce que dit le poète. Il est naïvement convaincu qu'il suffit d'appeler Prospero *Übermensch* et d'extraire de la même manière tous les nouveaux mots introduits par Nietzsche, pour passer pour un philosophe moderne. Ce n'est pas le lieu de parler ici de Nietzsche, en tant que représentant d'un nouveau courant littéraire. Nous ferons simplement remarquer que si Nietzsche, sur lequel le critique danois se règle si scrupuleusement, si Nietzsche avait lu le livre de Brandes sur Shakespeare, il aurait sans doute répété – oubliant l'amitié de longue date qui les lient – sa phrase pleine d'indignation : *Ich hasse die lesenden Müssiggänger*.

---

22 Adaptation de Brandes, *op.cit.*, Vol.2, p.271

## Index nominum

Alexandre le Grand.....	177, 205, 219, 221, 223
Antoine.....	151, 153, 155, 164, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 199, 201, 203, 205, 217, 219, 221, 223, 275
Barzellotti.....	35, 51, 63
Bolingbroke.....	59, 77
Brutus..	43, 59, 115, 131, 139, 151, 153, 155, 157, 158, 160, 162, 164, 166, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 203, 205, 217, 219, 221, 227, 237, 239
Byron.....	47, 49, 51, 53, 55, 59
Caton.....	181, 193, 195, 215, 253, 289
César...77,	141, 151, 153, 155, 158, 162, 164, 166, 169, 171, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 199, 201, 203, 205, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 235, 243, 245, 255, 275, 283, 289
Cléopâtre.....	105, 169, 171
Cordélia	59, 83, 297, 299, 301, 305, 307, 309, 311, 315, 323, 325, 327, 329, 331, 341, 345, 347, 349
Coriola.....	283
Coriolan....	199, 229, 231, 235, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 287, 289, 291, 293, 309, 347, 401
Coriolan.....	279
Desdémone.....	59, 63, 79, 83, 359, 361
Don Juan.....	191, 353, 357, 365, 381, 383
Duncan.....	355, 365, 367, 369, 371, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 393, 395
Falstaff.....	77, 79, 89, 115, 139, 151, 207, 209, 237
Faust.....	47
Gervinus.....	83, 299, 305, 313
Gloucester.....	297, 309, 317, 335, 337, 339, 343, 347, 349
Goethe.....	69, 237, 307, 337
Goneril.....	299, 307, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 331, 335, 345
Hamlet....	53, 59, 61, 63, 67, 69, 75, 77, 85, 87, 89, 91, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 158, 160, 162, 166, 167, 169, 171, 173, 177, 179, 181, 183, 189, 197, 199, 203, 207, 235, 241, 295, 299, 305, 339, 347, 399
hasard".....	399
Heine.....	37, 47, 49, 51, 53, 55, 59, 229, 237
Homère.....	233, 235
Horatio.....	91, 105, 107, 111, 133, 139, 141, 143, 145, 153, 235
Hugo.....	53
Iago.....	207, 353, 355, 357, 359, 361, 365, 369, 381, 383, 393
impératif	39, 83, 303, 305, 351, 353, 355, 363, 365, 371, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 401
Jacques..	89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 109, 117, 121, 123, 129, 137, 141, 147, 195, 235, 243, 263, 341
Job.....	55, 57, 335
Kant.....	37, 183, 351, 353, 355, 381, 383, 391, 393, 395
Kent.....	297, 309, 311, 313, 317, 321, 327, 329, 331, 335, 337, 339, 341, 349

Kreyssig.....	83, 297, 301, 303, 305, 313, 351
Lady Macbeth.....	63, 367, 369, 373, 377, 379, 381, 387
Lamartine.....	53
Lear.....	59, 61, 67, 79, 81, 87, 89, 103, 147, 203, 207, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 347, 349, 351, 359, 381, 399, 401
Lenau.....	49
Macbeth.....	61, 115, 207, 303, 347, 351, 355, 357, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397, 399
Maeterlinck.....	57, 63, 65, 87, 303
Marcus.....	247, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 273, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291
Maupassant.....	57
Méduse.....	127, 129, 299, 323
Mézières.....	83, 353, 355, 359
Molière.....	191
Mommsen.....	201, 211
Musset.....	47, 51, 53, 59
Nietzsche.....	32, 63, 199, 229, 231, 233, 237, 239, 243, 249, 401
Norfolk.....	59, 153
Octave.....	179, 181, 219, 221, 225, 275
Ophélie.....	75, 117, 119, 127, 133, 143, 179, 197
Othello.....	63, 79, 119, 131, 207, 257, 347, 357, 359, 361, 399, 401
Plutarque.....	153, 155, 158, 160, 166, 179, 181, 183, 193, 195, 201, 205, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 243, 245, 247, 249, 259, 281, 283, 289, 291, 293
Portia.....	166, 169, 183, 187, 189, 195, 219, 227
Prospéro.....	229, 235, 401
Régane.....	299, 307, 311, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 331, 335, 337, 345
Richard III.....	77, 137, 151, 207, 247, 257
Rome.....	155, 162, 166, 167, 169, 171, 175, 179, 181, 185, 189, 191, 199, 201, 213, 215, 217, 219, 245, 247, 253, 255, 257, 259, 261, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291
Rome.....	279
Roméo.....	59, 67, 119, 179
Sainte-Beuve.....	63
Schiller.....	303, 351
Sganarelle.....	353
Shylock.....	75, 241, 243, 361
Taine.....	35, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 73, 77, 83, 85, 87, 207, 235, 237, 247, 293, 295, 299, 305
Tolstoï.....	245
Übermensch.....	199, 231, 401
Ulrici.....	83, 299, 305
virtus".....	245, 247, 253, 255, 259, 283
Voltaire.....	37, 47, 55, 73, 191
Volumnie.....	251, 253, 255, 257, 259, 263, 267, 269, 271, 273, 283, 287, 289, 291
.....	220
« miaron ».....	301, 303, 305, 347, 349, 355, 393
« sublime ».....	303



## Bibliographie

### Edition de référence pour la traduction :

*Šekspir i ego kritik Brandes*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. de Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

### Oeuvres de William Shakespeare :

#### **Edition russe des oeuvres de Shakespeare citée par Chestov :**

*Polnoe sobranie dramatičeskikh proizvedenij V.Šekspira v perevodah russkikh pisatelej*, Sankt-Peterburg, 1865-1868.

#### **Edition de référence en anglais :**

GREENBLATT, S., *Norton Shakespeare*, WW Norton & Co, New York, 2008.

#### **Edition utilisée pour la traduction française :**

SHAKESPEARE, W., *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduction François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1866

### Oeuvres citées au cours de l'ouvrage ou en note

BARZELLOTTI, G., *Ippolito Taine*, Rome, E. Loescher, 1895.

BRANDES, G., *William Shakespeare, a critical study*, Londres, William Heinemann, 1898

CORNEILLE, P. *Discours de la tragédie*, in *Trois discours sur le poème dramatique*, GF Flammarion, Paris, 1999

DRAKE, N., *Shakespeare and his time*, Londres, T. Cadell and W. Davies, 1817

DERJAVINE, G., « Hymne à Dieu », traduction F.-G. Eichhoff, Bourdier, Paris, 1857

GOETHE, *Faust et Second Faust*, « Première partie », trad. Gérard de Nerval, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990

GOETHE, *Ecrits sur l'art*, « Shakespeare à n'en plus finir », trad. J.-M. Schaeffer, GF-Flammarion, Paris, 1996

GOETHE, *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Livre III, Chapitre 11, in *Œuvres de Goethe*, VI, Hachette et Cie, 1860

HYGIN, *Fables*, CXCI, Paris, Belles Lettres, 1997

KANT, I., *Fondements de la métaphysique des moeurs*,

LAMARTINE, A., *Méditations poétiques*, Paris, Le livre de poche, 2006

LENAU, N., « Fini! », *Un cycle élégiaque*, in *Revue des deux mondes*, 2e période, tome 13, 1858

MÉZIÈRES, A., *Shakespeare. Ses oeuvres et ses critiques*, Paris, Charpentier, 1865

- MUSSET, A., « L'espoir en Dieu », in *Revue des deux mondes*, T.13, 1838
- MUSSET, A., « Rolla », IV, in *Poésies nouvelles*, (1836-1852), Paris, Charpentier, 1857
- NIETZSCHE, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, LGF, coll. « Livre de Poche », 1972.
- NIETZSCHE, F., *Gai Savoir*, I, 36, trad. Henri Albert, *Oeuvres complètes*, Paris, Mercure de France
- NIETZSCHE, F., *Par-delà le bien et le mal*, 126, *Oeuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, T.10, trad. Henri Albert, Mercure de France, Paris, 1913
- OVIDE, *Métamorphoses*, XI, 90, Paris, Belles Lettres, 1925
- PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres*, trad. Ricard, Paris, Didier, 1844
- SCHILLER, F. *Du Sublime*, in *Oeuvres de Schiller*, T.8, Paris, Hachette, 1869-1873
- SCHOPENHAUER, A., *Fondement de la morale*, Paris, Baillière, 1879
- SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, T.1, Paris, Alcan, 1912
- SPINOZA, B., *Oeuvres de Spinoza* (Traduction par Émile Saisset), Paris, Charpentier, 1861
- TAINÉ, H., *Histoire de la littérature anglaise*, « Introduction », Paris, Hachette, 1866-1878
- TOLSTOÏ, L. *Guerre et paix*, Tome III, Troisième partie, XXV, Livre de Poche, T.2

#### Articles consacrés au texte de Chestov

- AJHENV'ALD, Ju., « Lev Šestov. Šekspir i ego kritik Brandes », *Voprosy filosofii i psihologii*, kn.47, n°2, 1899.
- FOTIADE, R., « Le Temps est hors de ses gonds » : le tragique et la révélation de l'absurde dans la pensée existentielle de Chestov » in FOTIADE, R., *The tragic discourse*, Bern, Peter Lang, 2006.
- MALAHOV, D., « L. Šestov i ego kritik Brandes », *Russkoe bogatstvo*, n°3, janv. 1900.
- VENGEROVA, Z., Lev Šestov. « Šekspir i ego kritik Brandes », *Obrazovanie*, n°1, janv. 1900.

#### Ouvrages sur la réception de William Shakespeare en Russie :

- HOLLAND, P., « 'More a Russian than a Dane': The Usefulness of *Hamlet* in Russia » in *Translating Life: Studies in Transpositional Aesthetics*, ed. Shirley Chew and Alastair Stead, Liverpool, Liverpool Univ. Press, 1999.
- LEVIN, Yu. D., « Shakespeare and Russian Literature: Nineteenth Century Attitudes. », in *Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries*, ed. Alexandr Parfenov and Joseph G. Price, Newark, University of Delaware Press, 1998.
- LEVIN, Yu. D., « Russian Shakespeare Translations in the Romantic Era. », in *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, ed. Dirk Delabastita and Lievan D'Hulst, Amsterdam, Benjamins, 1993.

LEVIN, Yu. D., *Russkie Perevodčiki XIX Veka I Razvitie Khudožestvennogo Perevoda*, Leningrad, Nauka, 1985.

LEVIN, Yu. D., « Russkij gamletizm » in. *Ot Romantizma k Realizmu: Iz Istorii Meždunarodnyh Svjazej Russkoj Literatury*, Leningrad, Nauka, 1978.

LEVIN, Yu. D., « Tolstoy, Shakespeare, and Russian Writers of the 1860's. », *Oxford Slavonic Papers 1*, 1968, pp. 85-104.

LEVIN, Yu. D., « Russkie perevody Šekspira », in. *Masterstvo Perevoda 1966*, Moskva, Sovetskii pisatel', 1968.

LEVIN, Yu. D., « V.K. Kyukhelbeker – perevodčik Šekspira. », *Šekspirovskij Sbornik 1967*, Moskva, Vserossijskoe teatral'noe obšestvo, 1967.

LEVIN, Yu. D., « Ob istoričeskoj evoliutsii principov perevoda. K istorii russkoj perevodčeskoj mysli. », in. *Meždunarodnye Svjazi Russkoj Literatury. Sbornik statej*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1963.

### Principales oeuvres de Léon CHESTOV

#### en russe :

*Afiny i Ierusalim*, in *Sočinenija v 2-h tomah*, t.1, Moskva, Nauka, 1993.

*Apofeoz bezpočvennosti : opyt adogmatičeskogo myšlenija*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. De Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

« Čto takoe russkij bol'shevizm ? », Berlin, Skify, 1920.

*Dobro v učenii gr. Tolstogo i Fr. Nitše : filosofija i propoved*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. De Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

*Filosofia tragedii : Dostoevskij i Nitše*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. De Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

*Kierkegard i èkzistencial'naja filosofija : glas vopijuščogo v pustyne*, Moskva, Progress-Gnozis, 1992.

*Načala i koncy*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. De Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

*Na vesah Iova : stranstvovanija po dušam*, in *Sočinenija v 2-h tomah*, t.2, Moskva, Nauka, 1993.

*Potestas clavium : vlast' ključej*, in *Sočinenija v 2-h tomah*, t.1, Moskva, Nauka, 1993.

« Rokovoe nasledie : o mističeskom opyte Plotina », publ. M. Van Goubergen, Minuvšee, Paris, Atheneum, 1990.

*Sola fide – tol'ko veroju : grečeskaja i srednevekovaja filosofija, Lijuter i cerkov'*, Paris, YMCA-Press, 1966.

*Turgenev*, Ann Arbor, Michigan, Ardis, 1981

*Umozrenie i otkrovenie*, Paris, YMCA-Press, 1961.



*Velikie kanuny*, Tomsk, Vodolej, 1996 (rééd. De Sankt-Peterburg, Šipovnik, 1911).

en français :

*Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, trad. B. de Schloezer, Paris, Aubier, 1993.

*Les Commencements et les fins*, trad. B. de Schloezer et S. Luneau, Paris : L'Age d'Homme, 1987.

*Les Grandes Veilles*, trad. S. Luneau et N. Sretovitch, Paris : L'Age d'Homme, 1985.

*L'Homme pris au piège. Pouchkine – Tolstoï – Tchekhov*, trad. B. de Schloezer et S. Luneau, préface de B. de Schloezer, Paris : Union générale d'Éditions, 1966.

*L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche. Philosophie et prédication*, trad. T. Rageot-Chestov et G. Bataille, Paris, Vrin, 1949.

*Kierkegaard et la philosophie existentielle. Vox clamantis in deserto*, trad. T. Rageot et B. de Schloezer, Paris, Vrin, 1998.

*Luther et l'église: Sola fide*, trad. S. Seve, Paris, Presses Universitaire de France, 1957.

*La Philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. B. de Schloezer, Paris : Flammarion, 1966.

*Le Pouvoir des clefs: potestas clavium*, trad. B. de Schloezer, Paris : Flammarion, 1967.

« Qu'est-ce que le bolchevisme ? », *Mercure de France*, n°533, 1920.

*Spéculation et révélation*, trad. S. Luneau, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.

*Sur la balance de Job. Pérégrination à travers les âmes*, trad. B. de Schloezer, Paris, Flammarion, 1971.

Ouvrages généraux sur Chestov

BERDJAEV, N., « Tragedija i obydenost' », *Voprosy žizni*, n°3, mart 1905.

BERDJAEV, N., « Osnovnaja ideja filosofii L'va Šestova », *Put'*, №58. Nojabr'-dekabr', 1938.

LOSSKI, N. *Histoire de la philosophie russe des origines à 1950*, Paris, Payot, 1954, XX, 2.

ZENKOVSKI, B., *Histoire de la philosophie russe*, Paris, Gallimard NRF, 1953, IV, 2.

*Dictionnaire de la philosophie russe*, Lausanne, L'Age d'Homme (« Slavica »), 2010.

Ouvrages et articles sur l'esthétique de Chestov

EROFEEV, V., « Ostaetsja odno : proizvol » (Filosofia odinočestva i literaturno-èstetičeskaja kreda L'va Šestova), in. *V labirinte prokljatyh voprosov*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.

PIRON, G., « Chestov et l'esthétique (à partir des cahiers de notes inédits) », *Cahiers Benjamin Fondane*, n°10, Paris-Tel Aviv, 2007.

PIRON, G., « Chestov et la critique subjective », *Contributions suisses au XIIIe congrès mondial des slavistes à Ljubljana*, (dir. P. Sériot), Peter Lang, 2003.

## Table des illustrations

<u>Figure 1 Logo Stendhal.....</u>	<u>1; 3</u>
<u>Figure 2 Couverture (Photographie : Grégoire Simon.....</u>	<u>5</u>
<u>Figure 3 Déclaration anti-plagiat.....</u>	<u>8</u>

## **MOTS-CLÉS**

William Shakespeare, Léon Chestov, Georg Brandes, Hippolyte Taine, Théâtre anglais, Philosophie russe, Positivismisme.

## **RÉSUMÉ**

Ce travail propose une traduction en français de l'ouvrage du philosophe russe Léon Chestov *Shakespeare et son critique Brandes*, assorti d'un commentaire en langue russe placé en introduction.