

Рене Жирар Театр зависти. Уильям Шекспир*

«...Был уязвлен злой завистью».
Коллатин и Тарквиний
в «Обесчещенной Лукреции»

Миметическое желание – не мимолетная фантазия раннего Шекспира, а сквозной мотив, который прослеживается не только в его пьесах, но и в поэме *Обесчещенная Лукреция*, опубликованной в 1594 году, когда, по распространенному мнению, появились и *Два веронца*.

В конце пьесы, как мы помним, Протей пытается обесчестить Сильвию, но ему это не удастся, поскольку именно в эту минуту появляется Валентин. В поэме насильник достигает своей цели; по сути, это такое же изнасилование, какое замыслил Протей, то есть *миметическое* изнасилование. Точно также как Валентин похвалялся Сильвией перед другом, Коллатин, муж Лукреции, хвалит свою прекрасную и добродетельную жену перед Тарквинием – и предсказуемый результат не заставляет себя ждать.

Обесчещенная Лукреция – трагическая версия комедии; комедия вполне может рассматриваться как комическая версия поэмы. Мы не знаем, в какой последовательности они были написаны. Многие полагают, что комедия появилась первой, и сравнительный анализ обоих текстов подтверждает эту версию. Я тоже считаю, что такая хронология верна, однако на интерпретацию, которую я бы хотел предложить, очередность никак не влияет; если случится так, что принятую датировку опровергнут, мне понадобится внести лишь несколько незначительных уточнений.

Как и в *Двух веронцах*, в поэме речь идет о миметическом желании, но на сей раз оно изображается столь тщательно и подробно, что не узнать его нельзя:

* Главы 2, 10 и 12 из книги Рене Жирара *Театр зависти. Уильям Шекспир*, готовящейся к выходу в издательстве ББИ.

*Perchance his boast of Lucrece's sov'reignty
Suggested this proud issue of a king [Tarquin];
For by our ears our hearts oft tainted be;
Perchance that envy of so rich a thing,
Braving compare, disdainfully did sting
His high-pitched thoughts that meaner men should vaunt
That golden hap which their superiors want.*

Быть может, блеском пламенных похвал
Надменный был Тарквиний соблазнен;
Нередко слух нам сердце завлекал.
Быть может, царский сын был уязвлен
Злой завистью: зачем владеет он,
Ему подвластный муж, таким блаженством,
Владыке недоступным совершенством?*

(36-42)

Особенно значимым в этом фрагменте мне представляется соседство ключевых слов — «envy» (зависть), которым в языке Шекспира чаще всего описывается миметическое желание, и «suggested»**. Если по каким-то причинам понятие *миметическое желание* вас смущает или кажется «нешекспировским», его вполне можно заменить *внушенным желанием*. В нашем контексте эти понятия равнозначны.

Однако назвать их синонимичными нельзя. Что подразумевается под «внушенным желанием», казалось бы, ясно, тем не менее, исследуя это понятие, я пришел к тому, что в данном случае нужны некоторые оговорки. Дело в том, что оно предполагает чрезмерную пассивность, тогда как желание нельзя принять от кого бы то ни было «в готовом виде»; чтобы его принять, даже самый восприимчивый субъект должен активно сотрудничать с медиатором. Ни один человек не способен одной лишь своей волей «посеять» желание в другом; даже у Шекспира влечение часто становится миметическим без воздействия и даже без вехи «модели». Поэтому, на мой взгляд, было бы вернее говорить о *миметическом* или *подражательном*, а не о *внушенном* желании.

Вместе с тем, вполне понятно, почему Шекспир использует последнее определение — *suggested*: оно очень точно описывает

* Все цитаты из пьесы «Обесчещенная Лукреция» даются в переводе А. Смирнова, цит. по: Уильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.—Л.: Гослитиздат, 1949, т. 8, с. 463.

** В русском переводе исключительно важная коннотация *suggested* («внушенный, подсказанный, навязанный»), к сожалению, утрачена; переводчик передает это слово первым и самым очевидным значением «быть может», хотя и для понимания Шекспира, и для последующих рассуждений Жирара существенным оказывается именно второе значение.

тот тип мимесиса, который преобладает в его произведениях. Подобно Валентину, Коллатин делает все, чтобы соблазнить своим желанием соперника; иными словами он действует, как опытный провокатор:

В шатре вождя минувшей ночью он
Открыл исток блаженства своего:
Как щедро он богами одарен, —
Сокровище — супруга у него;
Такого счастья нет ни у кого;
Цари владеют славою военной,
Но не такой матроной несравненной.

(15-21)

Какими бы сдержанными ни были эти похвалы, они дают очень яркое представление о женской красоте, выставляют ее напоказ и тем пробуждают похоть, предшествующую фактическому изнасилованию. «Открыл исток блаженства своего», — звучит так, будто Коллатин раздел Лукрецию перед компанией солдат. В сознании Тарквиния пробуждаются манящие образы, и он не в силах их изгнать.

Порыв Коллатина кажется иррациональным, однако своя, жутковатая, рациональность в нем есть; безумная, но жесткая логика, похожая на рассудочную одержимость биржевого игрока, готового ради большой прибыли рисковать всем, что у него есть. Самовлюбленный человек выбирает для себя только наилучшее, однако пока его выбор подтверждается одними лишь пустыми похвалами, он не может быть уверенным, что действительно владеет несравненным. Ему нужно другое, более осязаемое доказательство: чтобы как можно больше других, известных и влиятельных, людей пожелали именно того же, чем обладает он. Ради этого он безрассудно выставляет свое бесценное сокровище напоказ.

Слишком надежно сокрытое от чужих глаз, даже самое дорогое, самое редкое достояние — жена, возлюбленная, удача, царство, высшее знание, все, что угодно — теряет свою привлекательность. Страсть, словно азартный игрок, снова и снова отчаянно пытается «раззадорить» себя. Сказанное о Коллатине «скупой и жалкий мот» (*niggard prodigal*) относится не только к его словам, но и к его всем поступкам, к тому одновременно самозабвенному и расчетливому безрассудству, которое проступает в его похвальбе о супруге:

Без красноречья убеждать могла
Всегда людские взоры красота.
Потребна ли высокая хвала
Для прелести, что светит в мир, чиста?

Зачем поведали его уста
 Про ту жемчужину, его отраду?
 Ее хранить от хищных взоров надо.

(29-35)

Счастливому обладателю достойнейшей из жен подобает быть не менее сдержанным и даже скрытным, чем жрецу священной мистерии. Бахвал Коллатин жнет то, что посеял. Шекспир не просто переносит вину за изнасилование с одного персонажа на другого, но показывает, что оба в равной мере причастны к преступлению, за которое они спешат покарать друг друга.

Только в слепящем свете зависти способен Коллатин понастоящему увидеть красоту своей жены. Зависть для него — афродизиак *par excellence*, лучший любовный напиток. Тарквиний влечом завистью, но ею же движим и Коллатин. Зависть к зависти Тарквиния уподобляет Коллатина сопернику, отождествляет с ним. Различие между героем и злодеем снимается.

Это шекспировское увлечение [мотивом миметического желания] мы снова видим в сцене, когда Лукреция пытается образумить обуйного похотью Тарквиния. Один из ее аргументов состоит в том, что Тарквиний занимает высокое общественное положение, поэтому его миметическая страсть неизбежно послужит дурным примером для многих подданных:

Царь должен быть зеркалом и скрижалю,
 Чтоб взоры всех в нем мудрость созерцали.
 Иль станешь ты скрижалю, где твой стыд
 Начертан будет — похоти урок?
 Иль будешь ты зеркалом, где узрит
 Всяк поощрение на свой порок,
 Найдя в тебе всех мерзостей исток?

(615-621)

Поэму предваряет пространное авторское отступление, в котором описана наиболее характерная для произведений Шекспира миметическая модель; она отчасти объясняет авторский выбор в пользу эпической поэмы, а не пьесы. Эпическая поэма — не лучший материал для теоретического исследования миметического влечения, но пьеса дает еще меньше возможностей. Драматург может комментировать происходящее в его пьесе только устами действующего лица, которое он вынужден наделять преувеличенной способностью к самоанализу. Кто-нибудь слышал, чтобы молодой человек признавался в рассудочности своей «любви с первого взгляда», как это делает Протей? В поэме признанию

Протея соответствуют (с некоторыми уточнениями) главные авторские комментарии: они вводятся сразу после того, как у героя зарождается миметическое желание, и, по сути, представляют собой развернутую и более выразительную версию драматического монолога. В пьесе эти слова произносил бы Тарквиний, что было бы, по меньшей мере, нелепо. Возможно, это [большая свобода авторского высказывания] и оказалось той причиной или одной из причин, по которой Шекспир предпочел драматургии эпическую поэму.

Итак, мы убедились, что миметическое желание — не иноприродный шекспировскому миру «концепт», и не «литературоведческий инструментарий», с помощью которого я (критик) пытаюсь в этот мир *проникнуть* извне. Авторские комментарии в *Обещанной Лукреции* продолжают и развивают намеченное уже в *Двух веронцах* — осмысление парадокса, который Шекспир будет считать одним из самых существенных своих открытий.

Поэма начинается с того, что Тарквиний «спешит» в Рим*, одержимый одним только желанием — овладеть Лукрецией:

У стен Ардеи стан покинув свой,
Тарквиний необузданный спешит
В Коллациум на крыльях страсти злой.
В его груди безумный пламень скрыт;
Огонь стремится вырваться из плит
И стан обнять Лукреции невинной,
Возлюбленной супруги Коллатина.

(1-7)

Шекспир называет это желание *false***, и оно действительно «ложное», поскольку Тарквиний позаимствовал его у медиатора Коллатина. Это не означает, будто кто-либо из героев поэмы движим *истинным* желанием, которое может быть убедительно противопоставлено ложному желанию насильника.

Романтические, равно как и модернистские идеологии создали культ «истинной любви» или, говоря современным языком, «реального (глубинного) желания»; и то и другое узнается по спонтанности. Мы привыкли думать, будто сильное желание всегда неподдельно, тогда как миметическое желание считается

* В Коллаций, находящийся в пяти милях от Рима.

** В оригинале вторая строка звучит так: *Borne by the trustless wings of false desire*. К сожалению, ни один из существующих русских переводов не передает чрезвычайно важной для рассуждений Жирара характеристики «ложное желание» (*false desire*).

именно слабым потому, что оно — не более, чем копия и эта копия всегда не дотягивает до оригинала. Подобные представления настолько прочно запечатлелись в нашем уме, что мы, сами того не осознавая, приписываем их Шекспиру и тем искажаем его мысль. Влечения, которыми движимы Протей и Тарквиния столь же неодолимы, сколь ложны. Миметическое желание, самое мощное из всех желаний, в шекспировском мире составляет сущность трагедии и комедии.

Влюбленный в *Двух веронцах*, равно как и муж в *Обесцещенной Лукреции*, миметически подраживая соперника, пока еще пользуются конвенциональным языком. Пройдет немного времени — и у Шекспира появится своя, неповторимая идиоматика, но главный предмет, точнее, предметы его внимания не изменятся. История о глупом муже, который сам себе наставляет рога тем, что расхваливает красоты жены, звучит немного архаично, в ней слышны отголоски фольклорных представлений, и вместе с тем, она — несомненно, сквозной шекспировский сюжет.

Притом что ранние произведения Шекспира во многом вторичны, это не повод их обесценивать: в миметической перспективе преемственность между ними и более поздними шедеврами очевидна. Шекспира постоянно привлекают сюжеты с огромным миметическим потенциалом. В более поздних пьесах он найдет для них новые слова, но явление, которое они описывают, останется неизменным.

В *Двух веронцах* Протей влюбляется в Сильвию через несколько секунд после того, как их представляют друг другу, но, по крайней мере, он знает, как она выглядит. Чего не скажешь о Тарквинии: до того, как примчаться в Коллациум, затаив в сердце преступное намерение, он не был знаком со своей будущей жертвой. Его поразительное неведение со всей очевидностью обнаруживается в тот момент, когда, впервые увидев Лукрецию, он понимает, что Коллатин явно скупился на похвалы ее красоте:

Он думает: в словах своих похвал
Ее супруг, скупой и жалкий мот,
Лицо жены безмерно оскорблял;
Не передать ему ее красот, —
И все, чего речам недостает,
Спешит восполнить он и, восхищенный,
Вперил в нее безмолвно взор влюбленный.

(78-84)

Шекспироведы обычно винят эту поэму в искусственности и неубедительности. Действительно, ее странный зачин дает

немало тому оснований. Я не пытаюсь «реабилитировать» эту поэму как «произведение искусства». Более зрелый Шекспир, несомненно, написал бы иначе, но споры об эстетических достоинствах не должны увести нас от загадки, которую таят в себе первые строфы. Почему Шекспир решил так бесцеремонно поставить под вопрос наши представления о допустимых и недопустимых желаниях?

Вскоре после того, как будет написана *Обесчещенная Лукреция*, Шекспир заявит о себе как драматург, которого современники и последующие поколения сочтут непревзойденным знатоком глубин человеческого сердца. Мог ли автор поэмы, накануне небывалого творческого взлета, грубо ошибиться, наделив Тарквиния столь сумасбродным влечением? Что поэма говорит о том, как мыслит желания Шекспир, и как мы сами их понимаем?

Загадка усложнится, если вспомнить, как далеко отстоит сюжет поэмы от ее источника — *Истории Рима* Тита Ливия (I, 57-59), который Шекспир и не думал скрывать:

Царь (Луций Тарквиний, которому его поступки принесли прозвание Гордого) очень хотел поправить собственные дела — ибо дорогостоящие общественные работы истощили казну — и смягчить добычею недовольство своих соотечественников ... Попробовали, не удастся ли взять Ардею приступом. Попытка не принесла успеха. Тогда, обложив город и обведя его укреплениями, приступили к осаде.

...Царские сыновья меж тем проводили праздное время в своем кругу, в пирах и попойках. Случайно, когда они пили у Секста Тарквиния, где обедал и Тарквиний Коллатин, сын Эгерия, разговор заходит о женах и каждый хвалит свою сверх меры. Тогда в пылу спора Коллатин и говорит: к чему, мол, слова — всего ведь несколько часов, и можно убедиться, сколь выше прочих его Лукреция. «Отчего ж, если мы молоды и бодры, не вскочить нам тотчас на коней и не посмотреть своими глазами, каковы наши жены? Неожиданный приезд мужа покажет это любому из нас лучше всего». ... И во весь опор унеслись в Рим. Прискакав туда в сгушавшихся сумерках, они двинулись дальше в Коллацию, где поздней ночью застали Лукрецию за прядением шерсти. Совсем не похожая на царских невесток, которых нашли проводящими время на пышном пиру среди сверстниц, сидела она посреди покоя в кругу прислужниц, работавших при огне. В состязании жен первенство осталось за Лукрецией. Победивший в споре супруг дружески приглашает к себе царских сыновей. Тут-то и охватывает Секста Тарквиния грязное желанье насилем обесчестить Лукрецию. И красота возбуждает его, и несомненная добродетель. Но пока что, после ночного своего развлечения, молодежь возвращается в лагерь.

Несколько дней спустя втайне от Коллатина Секст Тарквиний с единственным спутником прибыл в Коллацию. Он был радушно принят не подозревавшими о его замыслах хозяевами; после обеда его проводили в спальню для гостей, но, едва показалось ему, что вокруг

достаточно тихо и все спят, он, распаленный страстью, входит с обнаженным мечом к спящей Лукреции ... Похоть как будто бы одержала верх, и Тарквиний вышел, упоенный победой над женской честью¹.

У Ливия Тарквиний влюбляется в Лукрецию только *после* того, как ее встречает, *после* того, как убеждается, что она, действительно, самая добродетельная и прекрасная из всех римских матрон. В *Истории Рима*, как и у Шекспира, страсти Тарквиния предшествует похвальба Коллатина, однако она не становится причиной злодейского замысла. Ливий гораздо ближе, чем Шекспир, к нашему, общепринятому, представлению о влечениях. Почему Шекспир решает исказить текст источника до вопиющего неправдоподобия?

Странное происхождение Тарквиниевой страсти подтверждает предполагаемое сходство между трагической поэмой и *Двумя веронцами*: в обоих ранних произведениях Шекспир стремится заявить о миметическом желании, хочет обратить на него наше внимание; ему недостаточно исследовать в тиши его истоки. Устраняя саму возможность визуального контакта между объектом и субъектом *до того*, как у Тарквиния пробудилась страсть, он представляет желание героя куда более неотвратимо миметичным, чем оно было бы, последуй он добросовестно за Ливием.

Даже краткий миг встречи, если она случилась *прежде*, чем вспыхнуло желание, может исключить миметическую трактовку этого желания. Таков, например, мотив любви с первого взгляда, который остается как одна из версий в комедии, но полностью отсутствует в поэме. Более того, Шекспир намеренно выстраивает поэму так, чтобы избежать этой возможности. Другой причины настолько радикально разойтись с историческим источником я не вижу.

Если же мы исходим из того, что первыми были написаны *Два веронца*, можно предположить, что Шекспира очень огорчило, что публика не заметила миметическую природу страсти Протея, и, чтобы привлечь внимание к своей находке, он пишет поэму, в которой миметическое желание рождается, так сказать, из «невидения», только под влиянием героя, выступающего медиатором. Иначе говоря, он превращает любовь с первого взгляда, тень которой можно было углядеть в первом произведении, в любовь без взгляда как такового.

В *Обесчещенной Лукреции* Шекспир намеренно отступает от латинского источника, но это отступление парадоксальным образом

¹ *The Riverside Shakespeare*, p. 1722. (Русский текст приводится по: Тит Ливий, *История Рима от основания города*, кн. I, перевод М. Гаспарова).

проявляет исключительно важные свойства самого источника. Миметическая интерпретация позволяет увидеть в *Истории Рима* явные черты подражательного соперничества: мужи-воины спорят не о красоте своих жен, а об их добродетели, и это не светская дискуссия, а очень жесткий мужской спор о личной чести. Кроме того, развеселая жизнь жен (кроме Лукреции) позволяет предположить, что действие разворачивается на фоне социального кризиса, в который вовлечены женщины, подобно тому, как это происходит в *Вакханках* Еврипида.

Эти знаки говорят о том, что мы имеем дело с мифом или квазимифом. Стоящие за ними исторические события в конце концов приводят к изгнанию последнего из римских царей и к установлению республики. В рамках миметической теории миф понимается как неизбежно искаженное устное или письменное свидетельство о выборе и преследовании жертвы (*victimage*), объединяющем общество, расколотое миметическим соперничеством. Присутствие «козла отпущения» в подобных текстах неочевидно; оно замаскировано отчасти потому, что эта фигура дает самим текстам жизнь.

При интерпретации интересующего нас сюжета стоит отметить возможное противоречие между исторической версией, согласно которой насильником выступает только Тарквиний, и косвенными намеками на то, что насилие, по крайней мере, до падения монархии, царит среди всех воинов. Мотив спора заглушает тему насилия, к которому причастны все без исключения воины, тогда как мотив единичного изнасилования, совершенного Тарквинием, предельно обостряет насилие этого «козла отпущения». Миф не может быть убедительно истолкован сам по себе; он раскрывается только в сравнении с другими текстами. Впрочем, подробное исследование этой темы в нашу задачу не входит, поэтому ограничусь тем, что отошлю читателя к моим работам по мифологии².

Шекспир сводит описанный Ливием коллективный кризис к частному конфликту между Коллатином и Тарквинием — и вместе с тем он талантливо показывает обоюдное насилие, которое скрывает миф. Каждая деталь, даже подчеркнутое внимание повествователя к мужу Лукреции, находит у него текстуальное обоснование. Почему Ливий выделяет Коллатина? Почему он,

² См.: René Girard, *Violence and the Sacred*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1977; “To Double Business Bound”: *Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978; *The Scapegoat*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1986; *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988. [Рус. пер.: Рене Жирар, *Насилие и священное*, М.: НЛО, 2010; *Козел отпущения*, СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010; *Вещи, сокрытые от создания мира*, М.: ББИ, 2016.]

единственный из всех воинов, назван по имени? На эти вопросы поэма дает убедительный — миметический — ответ. Шекспир проясняет то, что миф лишь проговаривает между строк — жестокая обезразличенность (*undifferentiation*)* предшествует четко структурированному гонению (*scapegoating*) и следует за ним.

Ливий повествует с точки зрения гонителя (*scapegoater*); это стандартная мифологическая перспектива. В ней насильником выступает только Тарквиний; однако, как уже говорилось, косвенные намеки подсказывают другой ответ — тот, который расслышит великая трагическая поэзия. Шекспир отчасти деконструирует созданный с позиций республиканцев образ «козла отпущения» тем, что поровну делит ответственность между насильником и супругом: недифференцированность обоюдного насилия для него убедительней мифического различия внутри гонительской логики. Все мифологические источники он интерпретирует как потайные хранилища миметического соперничества — блестящее, на мой взгляд, открытие, позволяющее увидеть смысл даже в полностью вымышленных сюжетных линиях поэмы.

В *Обещанной Лукреции* Шекспир впервые пробует то, что впоследствии он станет делать во всех других пьесах: он «обезразличивает» (*undifferentiates*) главных героев, позволяет нам увидеть вблизи сквозную матрицу насилия, присутствующую в мифах, коллективное насилие над спонтанно выбранной жертвой — тема, которая получит наиболее полное развитие в *Юлии Цезаре*³. Это прозрение проступает уже в его трагической интерпретации свидетельства Тита Ливия, которое зараженные плоским эмпиризмом историки, филологи и даже культурные антропологи не только не могут превзойти, но даже не способны признать.

После *Обещанной Лукреции* Шекспир никогда больше не пытался навязать сопротивлявшейся публике свою убежденность в силе миметического желания. Теперь он, наконец, осознал то, что не понимал после выхода первого произведения — полную бессмысленность этой затеи. Поэма имела некоторый успех, но куда менее громкий, чем *Венера и Адонис*, в которой не содержится ни малейшего намека на миметическое желание и которая была написана до того, как Шекспир сделал свое открытие.

Однако от мотива миметического желания Шекспир так и не отказался. Случись иначе, пьесы, которыми мы восхищаемся, были бы куда менее яркими, а мы бы не понимали, почему. Для гениального драматурга мимесис противоборства — не вто-

* Здесь и ниже ключевые понятия теории Жирара приводятся в переводах, предложенных Г. Дашевским.

³ См. главы 21–25.

ростепенный прием, от которого можно отказаться без ущерба для целого. Хитросплетение комических недоразумений может быть только миметическим; то же справедливо и в отношении неразрешимых трагических конфликтов. Вне этой составляющей невозможно представить ни одну жизненную коллизию, тем не менее, со временем Шекспир осознал, что не стоит слишком явно подчеркивать эту истину и навязывать читателям то, чего они не хотят видеть. Если их такое «зрелище» отпугивает, они найдут всевозможные поводы охать оскорбляющее их произведение, не объясняя и даже не осознавая действительных причин своего негодования.

Комедия *Сон в летнюю ночь* — первое произведение, в котором Шекспир избирает стратегию, безусловно отвечающую на неприязнь к его чрезмерно пылким усилиям поделиться открытием миметического желаяния. Аллергия на знание о подражательности, как правило, такова, что пока возможны другие трактовки, мимесис нет нужды тщательно скрывать. Даже если он призрачный и бессмысленный, как феи и эльфы *Сна в летнюю ночь* или неизбежная любовь с первого взгляда, ложное объяснение всегда окажется предпочтительней.

В последующих главах мы проследим, как в комедиях, появившихся сразу после *Обещанной Лукреции*, а затем и в некоторых трагедиях постепенно нарастает сложность миметической модели у Шекспира. Речь пойдет о произведениях, которые можно бы назвать образцами шекспировской «двойной техники» миметического притворства и разоблачения. Мы увидим, что подражательные модели могут быть до смешного очевидными, но вместе с тем они очень тонко прорисованы, и тот, кто не желает их признавать, не найдет ни малейшего следа мимесиса в шекспировских пьесах. Начиная с комедии *Сон в летнюю ночь*, Шекспир будет так искусно и аккуратно вводить в пьесы бесценное и одновременно рискованное знание о человеческих страстях, что огромная значимость этого мотива для шекспировского театра остается неосознанной по сей день.

«...люби его потому, что я его люблю».

Черты пасторали в комедии

«Как вам это понравится»*

Есть ли у Шекспира произведения, в которых не действует миметический закон? Первое, что приходит на ум — комедия *Как вам это понравится*, написанная вскоре после *Много шума из ничего*. Кажется, будто между главными героями этой комедии существуют те идиллические отношения, каких требует образцовая пастораль.

Селия — единственная дочь герцога Фредерика, злодея, захватившего владения своего старшего брата, старого Герцога, живущего теперь вместе с несколькими верными ему вельможами в Арденнах, где и происходит действие пасторали. Розалинда, единственная дочь изгнанника, осталась при дворе потому, что ее очень любила кузина. Они вместе росли и всегда были неразлучны:

...с нею вместе
Мы спали, и учились, и играли:
Где б ни было, как лебеди Юноны,
Мы были неразлучною четой.

(I, iii, 73-76)

Мы уже знаем, что сердечная близость школьных друзей или родственников *par excellence* создает идеальную почву для миметического соперничества. Казалось бы, эта опасность подстерегает и Селию с Розалиндой, тем более что они — единственные наследницы враждующих друг с другом отцов, но девушки так и не превращаются в соперниц.

Отец Сильвии, низкий человек, пытается привить свою низость дочери. Он упрекает ее за то, что она недостаточно завидует кузине и не соответствует требованиям миметической реальности:

Она хитрей тебя! Вся эта кротость,
И самое молчанье, и терпенье
Влияют на народ: ее жалеют.
Глупа ты! Имя у тебя ворует
Она: заблещешь ярче и прекрасней

* «Как вам это понравится», перевод Т. Щепкиной-Куперник, в: Уильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.: Искусство, 1959, т. 5, с. 26. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Ты без нее...
Глупа ты!

(I, iii, 75-85)

Нам всегда кажется, что миметические соперники достойнее нас, поэтому герцог старается навязать дочери «комплекс неполноценности», которого, по его мнению, требует ситуация. Селия должна согласиться с изгнанием Розалинды, иначе она рискует своим политическим будущим: «Глупа ты!»

Чуть раньше в пьесе появляется еще более весомый повод для миметического соперничества между кузинами. Прекрасный Орlando вызвал на бой грозного соперника, непобедимого борца герцога Фредерика, Шарля, казалось бы, воплощающего грубую силу своего господина. Обе кузины страшно боятся за хрупкого молодого человека, но все же решают «посмотреть на борьбу». Орlando с невероятной легкостью побеждает Шарля, и девушки, которые только что обмирали от ужаса, заходятся от восторга, прежде всего Розалинда, признающаяся Селии, что она влюблена в «превосходного юношу».

В *Двух веронцах* и в *Обесчещенной Лукреции* влюбленный персонаж уговаривает еще не влюбленного персонажа, своего будущего соперника, последовать его примеру. Эти миметические увещевания главным образом и приводят к губельному соперничеству. Поскольку в комедии *Как вам это понравится* миметическое соперничество *a priori* исключено, у нас нет оснований полагать, будто Розалинда пытается навязать кузине свое влечение к Орlando. Казалось бы, выискивать миметическое подстрекательство в этой пьесе бессмысленно, и все же, как ни удивительно, одно указание на него есть:

[Селия]

...возможно ли, чтобы ты сразу вдруг почувствовала такую пылкую любовь к младшему сыну старого Роланда?

Розалинда

Герцог, отец мой, любил его горячо.

Селия

Разве из этого следует, что ты должна горячо любить его сына? Если так рассуждать, то я должна его ненавидеть, потому что мой отец горячо ненавидел его отца. Однако я Орlando не ненавижу.

Розалинда

Нет, ты не должна его ненавидеть ради меня.

Селия

За что мне его ненавидеть? Разве он не выказал своих достоинств?

Розалинда

Дай мне любить его за это, а ты люби его потому, что я его люблю.

(I, iii, 26-39)

Последняя реплика — безупречная формула *двойного послания*^{*}, характеризующего миметическое соперничество. Всякое желание, выражаемое в той форме, к какой прибегает Розалинда, несет два противоположных сообщения: первое — *люби его потому, что я его люблю*, второе — *не люби его потому, что я его люблю*.

Простодушная Розалинда ведет себя как коварная искусительница. Для Селии, для их дружбы и для самой себя она представляет куда большую опасность, чем даже самые злобные отцы и герцоги. Обнаруживается ошеломляющая параллель с произведениями, о которых шла речь ранее: миметический персонаж снова стремится закамуфлировать свое желание уважением *к отцам*, но проницательная Селия иронически разоблачает эту уловку.

Отцы, что бы ни утверждали психоаналитики, всегда менее важны, чем дети. Как я попробовал показать, именно эту мысль старается донести Шекспир в *Сне в летнюю ночь*. В комедии *Как вам это понравится* она высказана так прямо, что сомнений в шекспировских интенциях у нас нет. Когда Розалинда жеманно пытается объяснить свою влюбленность в Орlando верностью своему отцу, а также отцу возлюбленного, Селия насмешливо опровергает ее лицемерные оправдания.

Один из отцов мертв, другой отсутствует. Любовный пыл Розалинды никакого отношения к ним не имеет. Шекспир с обескураживающей прямоотой высмеивает любимый многими миф о юношеском желании и отцовском всемогуществе. В елизаветинскую эпоху этот миф не был таким смехотворно соблазнительным, как в наше время, но, думаю, уже тогда казался достаточно нелепым, чтобы стать предметом насмешек Шекспира. Даже если на христианском западе существовал жесткий патернализм, ко времени создания комедии он окончательно утратил силу.

Для рассуждений, составивших нашу книгу, эта короткая сцена — дивный подарок. Шекспир сам блистательно подтверждает мысли, которые я пытался обосновать применительно к его первым комедиям: первая из них — об отцах, вторая — о миметическом конфликте между близкими друзьями. Однако более ранние произведения не дают заслуживающей доверия подсказки к тому, что происходит в комедии *Как вам это понравится*. Селия так и

* Двойное послание, двойная связь (англ. *double bind*) — коммуникативный парадокс, впервые описанный в 1950-х годах англо-американским ученым Грегори Бейтсоном и его коллегами в контексте изучения шизофрении.

не влюбится в Орlando; дружба кузин ничем не омрачится. Вот, наконец, пьеса, к которой не применим миметический закон.

Пытается ли Шекспир представить Селию героиней без пятна и порока, истинной праведницей, способной отринуть миметические соблазны? Наконец, действительно ли драматург решил создать персонаж, неуязвимый для миметической чумы? Не думаю. О Селии так вряд ли можно сказать. Ее роль второстепенна; ее существование слишком слабо проявлено в пьесе. Отнюдь не Селия непроницаема для миметического искушения, а жанр пасторали непроницаем для него.

Поскольку Розалинда влюбилась первой, Селия, как и положено доброй барышне, отходит в сторону. Влюбись первой Селия, ее кузина ответила бы такой же учтивостью: она бы даже взгляд не бросила в сторону Орlando. Какими бы пылками и бурными ни были чувства, герои пасторали никогда не опускаются до любви за чужой счет. Даже самые строгие правила родства, которыми славятся австралийские аборигены, не ограждают от миметического соперничества надежней, чем пасторальный жанр.

Коллизия пьесы напоминает, каким наивным бывает порой *легкое чтиво*. Закон пасторали предписывает: милые барышни, какими предстают Розалинда и Селия, ссориться не должны — и Шекспир неукоснительно следует этому правилу. Но ему интересно показать, что влечет за собой это послушание жанру. Он как будто подшучивает над пасторалью, и для этого намеренно представляет дело так, будто между девушками вот-вот вспыхнет самая страшная ссора, какую только можно вообразить; однако ссоры не происходит.

В сюжетной линии Розалинды и Селии, а, возможно, и во всей комедии, Шекспир верно следует обещанию предстать автором пасторали. Сделать это проще простого: достаточно приостановить действие закона, о существовании которого большинство людей никоим образом не подозревает. Чтобы сполна оценить пародийные подтексты в *Как вам это понравится*, для начала рассмотрим заложенные в пьесе возможности конфликта между героинями.

«Люби его потому, что я его люблю» — суждение того же сорта, что *любовь понаслышке и: любовь чужими глазами*; невозможно поверить, чтобы эта потрясающе ироничная переключка осталась незамеченной, словно это случайное совпадение! Мы снова и снова убеждаемся: изначально пьесы Шекспира предназначались для узкого круга посвященных, которым автор время от времени посылал только им понятные сигналы.

Шекспир пользуясь возможностями, заложенными в структуре сюжета, выстраивает коллизию, а затем отбрасывает ее, отказывается от конфликта, на котором должна бы держаться пьеса, хотя и делает это не без оговорок. В классической пасторали, как

правило, конфликт не происходит «по умолчанию», поскольку жанру неведомо о миметическом столкновении желаний. Шекспир, напротив, вполне осознает, что делает, и ему важно это показать. Он смеется над пасторалью, но тайком, так, чтобы его насмешка была понятна лишь тем, кого она не обидит.

Ко времени появления комедии *Как вам это понравится* многие понимающие уже могли убедиться в том, что в том, что миметическое взаимодействие — отличительное свойство шекспировского театра. Не осознав, как действует миметический закон, мы не распознаем авторские аллюзии на него. Они напоминают криптограмму, но в ней есть закономерность. «Люби его потому, что я его люблю», — шекспировский рочерк поверх совсем не свойственной ему коллизии, заверение, мол, автор не забыл, из-за чего происходят настоящие конфликты.

Если бы формула «люби его потому, что я его люблю» встретила в *Двух веронцах*, в *Обещанной Лукреции* или в *Сне в летнюю ночь*, она, несомненно, послужила бы ключом к этим произведениям. Этого не скажешь о роли этой реплики в «родной» для нее комедии: парадоксальным образом, она почти не несет смысловой нагрузки там, где казалось бы, должна быть ключевой. Однако ее реальный контекст задается не отдельной пьесой, а шекспировской интертекстуальностью, охватывающей весь корпус его текстов.

Все, что мы знаем о более ранних произведениях, не дает оснований полагать, будто «люби его потому, что я его люблю» — всего лишь неудачная фигура речи, банальная риторическая конструкция, бессмысленное нанизывание слов. Эта, казалось бы, проходная для *Как вам это понравится* фраза настолько значима в контексте более общих размышлений о миметической дружбе и соперничестве, что в ней можно углядеть подтверждение того, что мысль о мимесисе не оставляет Шекспира и в этом сочинении. Однако увидеть ее подспудное присутствие можно, только если подойти к комедии «кружным путем», через более миметичные тексты. Исследователи, полагающие, что каждая шекспировская пьеса — автономное произведение искусства, вряд ли обнаружат те особенности, о которых мы говорим: шекспировское остроумие от них ускользает.

Если мы, из почтения к базовым принципам эстетического формализма, станем рассматривать каждую пьесу в отрыве от ее окружения, нам не удастся увидеть цепи аллюзий, необходимых не только для понимания связей между пьесами, но и для адекватного прочтения каждой из них. «Формальный метод» сыграл убийственную роль в восприятии смешного у Шекспира. На мой взгляд, мысль о том, что удовольствие от сатирической литературы полностью обусловлено читательской установкой, тогда

как позиция автора «нарочитую нелепость» исключает — одна из величайших нелепостей, какую может допустить литературовед.

Указание на сатирическую природу пьесы содержится в самом названии комедии — *Как вам это понравится*. Оно обращено к зрителям; автор сообщает о том, что на сей раз он пишет не свою, а их пьесу. Шекспира, как и всех знаменитых сатириков, скорее всего, неоднократно донимали просьбами создать «положительный образ» человечества. Великих миметических писателей всегда просят скрыть составляющий сущность их искусства миметический конфликт и представить те бесцветно-безмятежные отношения, которые принято считать «сердечными», тогда как, на самом деле, за ними нередко кроется жестокость самоправедных.

В комедии *Как вам это понравится* Шекспир делает вид, будто повинуются, и, до некоторой степени, он, действительно, выполняет просьбу об идиллическом сюжете. «Вот вам пьеса, — говорит он, — в которой мир представлен не так, как вижу его я, и не в правде о нем, а таким, каким *вы, мои зрители, хотели бы его видеть* — без двусмысленных сантиментов, без неоднозначных конфликтов, с персонажами, о которых с первого взгляда можно сказать, кто высокий герой, а кто злодей».

Лишенное миметической завязки драматургическое произведение требует иного источника конфликта, иначе оно не будет драматургическим и превратится в разновидность «манихейского бреда». Если конфликт не вызван сходными желаниями антагонистов, его должно порождать некое сущностное различие между ними, столь фундаментальное, как противоборство добра и зла. Вместо того, чтобы представить зависть и ревность без прикрас, как две стороны одной сомнительной сущности, пастораль последовательно делит героев на безусловно «хороших» и беспроблемно «плохих».

У конфликта, который мы не хотим объяснять миметическим соперничеством, должна найтись внешняя по отношению к добродетельному герою причина; ею может быть только дурное намерение некоего несомненного и легко узнаваемого злодея. У того, кто назначен виновником всех бед, есть только одна цель — как можно основательней испортить жизнь благородным героям. Иными словами, он оказывается тем необходимым козлом отпущения, присутствии которого избавляет приличных людей от необходимости разбираться в малоприятных коллизиях, которые таит сюжет.

По сути, идиллия воспроизводит самую обычную параноидальную структуру отношений между людьми. Она жестко делит миметических двойников на «гонителей» и «гонимых». Такое противопоставление само по себе указывает на миметическое со-

перничество, точнее, свидетельствует о его отказе узнавать себя. Прекрасный пример тому, как мы видели, — диалог Гермии и Елены, в котором каждая обвиняет другую в случившихся разногласиях, парадоксальным образом вызванных чрезмерным согласием между ними. На мой взгляд, Шекспир намекает на этот парадокс, когда во *Сне в летнюю ночь* после объявления «веселой трагедии о Пираме и Физме», по степени неправдоподобия вполне сопоставимой с *Как вам это понравится*, Тезей доверчиво спрашивает:

...Но как согласовать
Все эти разногласья?^{*}

(V, i, 60)

В комедии *Как вам это понравится* Шекспир делает все, чтобы как можно убедительно показать ложность тех стереотипных противопоставлений, которые могут косвенно свидетельствовать о миметическом соперничестве. Например, ненависть Оливера к Орландо выглядит ничем не обоснованной. В романе Лоджа *Розалинда*, послужившем источником пьесы, как и в комедии, также действуют два брата, однако у одного из них, недовольного своей судьбой, есть причины для недовольства: его лишили прав владения, тогда как в шекспировском сочинении все происходит наоборот. Создается впечатление, будто Шекспир старательно избавляет ее от мельчайших признаков реалистического повествования. Из всех доступных возможностей он выбирает самую неправдоподобную и замусоренную романтической иллюзией.

Комедия во всеуслышание заявляет о своей полной противоположности здравому смыслу, и вместе с тем, не относится к себе всерьез. В финале картонные злодеи в одно мгновение раскаиваются и обращаются в пасторальных праведников. Это тоже условие жанра. Как только Оливер, порочный старший брат Орландо, и герцог Фредерик осознают свои злодейские дела (впрочем, их раскаяние недорого стоит) и решают поселиться в Арденнах, они немедленно очищаются от всех злодейских свойств.

Безнравственный герцог Фредерик,

все чаще слыша,
Как в этот лес стекается вся доблесть^{**}

(V, iv, 154-155),

движимый кровожадными намерениями, повел в Арденны «большую рать», но придя,

* «Сон в летнюю ночь», перевод Т. Шепкиной-Куперник, с. 197.

** «Как вам это понравится», с. 110.

встретил здесь отшельника святого.
С ним побеседовав, он отрешился
От замыслов своих, да и от мира.
Он изгнанному брату возвращает
Престол, а тем, кто с ним делил изгнание, —
Все их владения. Что это правда —
Клянусь я жизнью.

(160-166)

Единственное желание раскаявшегося злодея Оливера — «жить и умереть пастухом»*. Что же до бывших изгнанников, им предстоит вернуться в порочный мир и жениться на добрых женщинах, которых, конечно, всегда будет в избытке, поскольку все негодяи — мужчины.

Сюжетная линия Оливера — классический пример пасторального преобразования. Он засыпает в лесу, и случайно проходивший мимо Орlando спасает его от львицы и змеи, которые посягали на его жизнь. Растроганный великодушием брата, которого он всегда тиранил, Оливер тут же переменяется в благородного человека, а у Селии появляется супруг, достойный ее великого терпения. В пасторальном мире остается несколько «браконевистников» из бывших злодеев. Им предстоит провести остаток жизни, искупая грехи в экологически чистой обстановке, тогда герои, которым не в чем раскаиваться, спешат в старый злой мир, чтобы по праву владеть благами и титулами, которые очень своевременно вернули раскаявшиеся злодеи.

Жанр пасторали потворствует свойственной людям склонности избегать тех, острых конфликтов между близкими родственниками и друзьями, которые, по Аристотелю, составляют сущность трагедии. Идиллию можно бы назвать «антидраматической» *par excellence*, и Шекспир, посмеиваясь, исподволь, деликатно показывает самые нелепые черты этого самообмана, в котором пребывает пасторальный мир. Все, кто страдает от миметического желания, очень хотят мало-помалу от него избавиться. Они относятся к нему примерно так же, как к своим соперникам, ассоциируют их с желанием, а свою неприязнь и к обоим членам этой пары считают неопровержимым доказательством того, что не имеют с ними ничего общего. Нам всегда кажется, что дело в «них», *в других*, и никогда — в нас.

Только миметическое желание может мечтать о том, чтобы физически бежать от себя, например, в дальние страны, не зараженные чумой соперничества, в первозданную, «естественную» жизнь —

* «Как вам это понравится», с. 98.

может быть, в хранящее древние обычаи селение, к девственной природе, обитатели которой невинны и чисты, в отличие от наших невыносимо завистливых соседей. Стоит перебраться туда – и мы будем наслаждаться обществом обаятельнейших *других*, не боясь снова запутаться в миметической паутине старого недоброго мира.

В елизаветинскую эпоху литературным воплощением извечной «золотой мечты» становится пастораль. Комедия *Как вам это понравится* обыгрывает пасторальный сюжет, иронически указывая на миметическое желание как тайный источник мечты как таковой. Достаточно посмотреть на основную сюжетную линию: Орlando и Розалинда наши убежище в идиллическом мире, вдали от ужасающе-миметичных родственников, которые обрекли обоих героев на изгнание. Они любят друг друга, между ними нет никаких препятствий, им ничто не мешает немедленно соединиться. Какой это был бы прекрасный конец! Но впереди еще целых три акта, и влюбленным надо что-то делать со слишком рано доставшимся счастьем. Все, что им остается – непрестанно, покуда смерть не разлучит их, радоваться друг другу, но это весьма зыбкая перспектива.

Желания должны исполняться, но не сразу; никому не хочется испытать разочарование, которое вполне может наступить, как только осуществится мечта. Шекспир устраняет эту опасность с помощью хода, в высшей степени типичного для пасторали и настолько прозрачного в своей абсурдности, что по нему можно судить об истинной причине всех подобных литературных ходов. Розалинде приходит в голову блестящая мысль – сделать так, чтобы возлюбленный ее не узнал. Она решает переодеться в мужское платье (так безопасней странствовать), назваться Ганимедом и стать одним из спутников Орlando. Под видом юноши она убеждает своего возлюбленного, который, конечно, не подозревает, кто с ним говорит, в том, что ему нужно пройти под руководством наставника науку ухаживания за дамой своего сердца, некоей Розалиндой, и самоотверженно берется сыграть ее роль. Подумать только, что может быть естественней?

Такой род бессмыслицы весьма характерен для пасторальной литературы. Одержимый миметическим желанием всегда тоскует по *присутствию* возлюбленного, и вместе с тем, в глубине души, прокладывает это присутствие за те разочарования, которые оно несет. Как только влюбленные получают беспрепятственный доступ друг к другу, они рискуют друг друга разлюбить: их страсть всецело обусловлена метафизической трансцендентностью объекта желаний в глазах другого, а это, в свою очередь требует более или менее постоянной преграды между героями.

Когда пособия по «истинной любви» и французская *прециозная* (*précieuse*) культура называют различные препятствия необходи-

мым и неизбежным условием эротического тайнодействия, они манипулируют миметическим желанием более тонко, нежели современные апологеты «сексуального вознаграждения», расширяющие потребительские установки даже на сферу отношений между людьми, что, как правило, приводит к весьма печальным последствиям. Если бы Розалинда решила предстать без маски и говорить с возлюбленным от собственного имени, своей близостью она рисковала бы приуменьшить тот метафизический капитал, который рос в разлуке. «Мужское платье» дает ей возможность наслаждаться присутствием возлюбленного, не теряя тех преимуществ, которые дает отсутствие. Она рядом, и одновременно вкушает благие плоды разлуки, а с другой стороны, сама получает заслуженную миметическую награду.

Подобная искусственная схема прослеживается во всей пасторальной словесности. Присутствия ждут, по нему томятся; встреча должна случиться лишь перед тем, как упадет занавес. Чтобы как можно дольше оттягивать момент вознаграждения пастораль прибегает к самым невероятным, искусственным трюкам, хотя сама она этого никогда не признает.

«О, как прекрасна на его устах
презрительная, гордая усмешка!»^{*}

Любовь к себе в комедии «Двенадцатая ночь»

Нередко ранние пьесы Шекспира содержат зародыш той миметической конфигурации, которая разрастется и возобладает в последующих пьесах. Такой уменьшенной версией *Двенадцатой ночи* можно считать сцену Сильвия и Фебы в *Как вам это понравится*. Как мы только что видели, Феба держит Сильвию на расстоянии, унижает его, и так продолжается до тех пор, пока ее не ставит на место Розалинда, и Феба в нее не влюбляется. В *Двенадцатой ночи* Оливия не подпускает к себе Орсино, измывается над ним до тех пор, пока с нее не сбивает спесь Виола, и Оливия, сраженная ее дерзостью, не влюбляется в обидчицу. В обеих пьесах торжествующий женский нарциссизм ниспровергается женским равнодушием в мужском обличье; в обоих случаях женщина, переходя мужчиной, выступает на стороне отвергнутого воздыхателя.

^{*} «Двенадцатая ночь, или что угодно», перевод Э. Линецкой. Здесь и далее цитаты из комедии приводятся по изданию: Уильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.: Искусство, 1959, т. 5, с. 171. Цитаты из других изданий оговариваются отдельно.

Однако в *Двенадцатой ночи* нет фигуры, которая, подобно Розалинде, взялась бы истолковать миметическую конфигурацию. Здесь не происходит явного разоблачения механизма, который отвечает за жизнь и смерть себялюбия — и тем самым, развитие событий в комедии. На мой взгляд, умолчание — мощный драматургический прием. Автору нужна маленькая тайна в сердцевине его пьесы. Кроме того, Шекспир, как можно догадаться, не хотел бы давать публике повод подозревать его в том, что в основе сюжета новой комедии он использует побочную сюжетную линию более раннего произведения. На место деревенских простаков приходят утонченные аристократы с богатым внутренним миром; все, что казалось проходным в прежней комедии, будет тщательно, до деталей разработано в «Двенадцатой ночи», так что сходство с миметической коллизией Сильвия и Фебы останется почти незаметным.

Величественная Оливия теряет сначала отца, а затем — единственного брата. Очаровательная наследница остается без сословно равных ей родственников-мужчин, однако в защите она не нуждается. С помощью добродетельного Мальволио, ее дворецкого, и множества слуг она без труда управляет огромным поместьем. Она безраздельно владычествует над домом и его обитателями, к которым, помимо Мальволио, относятся миниатюрная камеристка Мария, лихой сэр Тоби Белч, нелепый сэр Эндрю Эгьючик и шут Фесте. Все эти люди зависят от Оливии не только экономически, но и эмоционально.

Ее самое крупное завоевание с точки зрения статуса — Орсино, герцог Иллирийский. Мало того, что герцог хорош собой и блистает в свете, он холостяк и полновластный правитель здешних мест. Однако Оливия уделяет ему гораздо меньше внимания, чем поклонникам более низкого сословия и приживалам в ее имении. Мелкой сошке хотя бы дозволено любовно созерцать своего кумира во плоти, тогда как Орсино этой привилегии лишен. Неутоленная страсть делает его несносным. Он занят исключительно тем, что шлет к Оливии все новых и новых посланников, но они возвращаются с одним и тем же ответом: их не пожелали принять. Оливия — несомненный объект желания для Орсино, однако вместе с тем она — медиатор и жестокий соперник, поскольку не подпускает его к вождленному объекту. Оливия, со своей стороны, тоже вовлечена в соперничество: она не позволяет герцогу даже взглянуть на «милый образ»*, к которому устремлены все взоры, то есть на саму себя.

* См. «Двенадцатая ночь, или что угодно», перевод М. Лозинского, в: Вильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.—Л.: Academia, 1937, т. 1, с. 406.

В начале пьесы Орсино пытается добиться Оливии с помощью недавно прибывшей Виолы, переодетой юношей по имени Цезарио:

Цезарио, пойди
Еще раз к ней, к жестокости надменной,
И повтори ей, что моей душе,
Объятой благороднейшей любовью,
Не нужен жалкий прах земных владений.
Я презираю и дары Фортуны,
Которыми Оливия богата,
И самое Фортуны; но безмерно
Я очарован чудом красоты,
Которая по милости природы
В моей владычице воплощена.

(II, iv, 79-86)

Как всегда, так называемая «риторика» говорит о происходящем больше, чем полагают. Это чистая правда, что Орсино манит не богатство Оливии, не ум ее и даже не красота — словом, не объективные достоинства, а ее «надменная жестокость». Полное равнодушие — вот, что притягивает к ней герцога.

У Фебы был один обожатель, у Оливии их много, но общий принцип тот же. Все, кто вращается вокруг Оливии, подражают одной и той же страсти — влюбленности Оливии в саму себя. Весь мир для героини — это устремленное только к ней огромное, монолитное желание. Ее воздыхатели вожделеют «в Оливии» не меньше, чем их влечет сама Оливия. Это желание исходит из нее самой и, обернувшись среди ее верных, возвращается к ней невредимым. Она — и бесстрастная верховная жрица, и божество собственного культа, его альфа и омега.

В действительности, Оливия может обожать себя лишь потому, что все вокруг обожают ее. Эту всеобщую влюбленность она как будто нарочно провоцирует своей неприступностью, которая может (но не обязательно) быть частью ее изощренной стратегии. Усомниться в ее равнодушии невозможно: героиня не привязана ни к кому, если не считать покойного брата, которого она безутешно оплакивает. Однако показательно, что брат мертв: единственное сильное чувство, которое Оливия испытывает, остается полностью под ее контролем, поскольку объекта привязанности даже не существует. В этой показной верности призраку можно углядеть осторожный намек на то, что *ее не влечет ни к кому из живущих*. Как часто случается в пьесах Шекспира, родственные связи, отнесенные к прошлому, здесь служат маской никак с ними не связанной модели желания, определяющей настоящее.

У ворот Оливии нового посланника Орсино также отказываются принять, однако он таким ответом не довольствуется. На расспросы о нем Мальволио отвечает, что он столь же дерзок и заносчив, сколь юн и хорош собой. Неожиданно Оливия меняет свое решение, преступает собственный закон и, в конце концов, соглашается принять юношу. То, перед чем бессильны кротость и смирение, как выяснилось, достигается самонадеянностью и гордыней. Иначе говоря, в этой модели Оливия полностью лишается абсолютной и суверенной власти как над собой, так и над своими поклонниками. Ее поступок запускает цепную хаотическую реакцию среди тех, кто видит в ней образец; хаос вступает в свои права примерно так же, как в «шалую»^{*} ночь более ранней комедии. Этот виток временного разрывания культурной формы, несомненно, к ней отсылает. Карнавальный мир, который создается в «Двенадцатой ночи», — зимняя версия тех фольклорных празднеств, память о которых присутствует в названии ранней комедии — *Сон в летнюю ночь*. Говоря словами Ц.Л. Барбера, мы имеем дело с «праздничной комедией» (*festive comedy*)⁴.

Виола влюблена в Орсино и совсем не заинтересована в том, чтобы ее посланничество увенчалось успехом. Узнай об этом Оливия, она бы углядела в заносчивости Виолы тайную попытку подольститься, но, не понимая, что стоит за дерзкими словами, героиня чувствует себя оскорбленной. Она убеждена, что перед нею — юноша, поэтому ее так ранит презрение, с каким говорит посланец, тем более после того, как она сняла покрывало и позволила «Цезарию» созерцать ее прекрасный лик. Мужской наряд Виолы оказывается куда более убедительной маской, чем покрывало, под которым прячется Оливия.

Говоря с Оливией, Виола намеренно выбирает вызывающе-грубоватый язык любви, чтобы, как она думала, разрушить цель своего «посольства», но ей и в голову не приходит, какое магическое действие произведет на Оливию ее надменность. Однако

* Переводить *midsummer night* как «ошалелая ночь» предлагает Осия Сорока: «*A Midsummer Night's Dream* дословно значит 'Сон в серединолетнюю ночь'; имеется в виду та ночь на 24 июня, когда, по народным поверьям, вовсю куролесят и кудесят духи. Но есть здесь и важный оттенок значения... Английское при словье 'It's midsummer moon with you' ('Это в тебе шалает серединолетняя луна') издавна означало попросту 'Ты с ума сошел'. В шекспировской 'Двенадцатой ночи' Оливия восклицает, глядя на дворецкого Мальволио, ошалевшего от любовного письма: 'Да это же самое что ни на есть серединолетнее безумье'». См.: «Сон в шалую ночь», перевод О. Сороки, в: Уильям Шекспир, *Комедии и трагедии*, М.: Аграф, 2001; доступно на: http://thelibrary.ru/books/shekspir_uilyam/son_v_shaluyu_noch_perosoroki-read.html

⁴ C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedies*, Cleveland and New York: Meridian Books, 1963.

гордячка сражена непочтительностью Виолы совершенно так же, как Феба — жесткой отповедью Розалинды. Говоря от имени Орсино, Виола явно показывает, что ей претят эти слова. Но она не сознает, что именно равнодушие — ключ к сердцу Оливии.

Знатная дама вынуждена выслушивать пылкие речи, у которых, на самом деле, нет адресата; она оказалась в положении пассивного наблюдателя, и любовные тирады действуют на нее, как афродизиак. Сама анонимность ситуации уязвляет ее гордость. Оливия заворожена. О миметической и театральной природе этой зачарованности свидетельствует тот единственный вопрос, который она обращает к Виоле: «Вы комедиант?» Отказывая Оливии в даре поклонения, «посланник» перенаправляет ее желание: если прежде она была влюблена исключительно в себя, теперь красавицу влечет к тому, кто неподвластен ее чарам. Кто он, этот Цезарио, если он способен устоять перед ее притягательностью?

Всего лишь одного голоса, выбивающегося из стройного хора покорных желаний вокруг Оливии, достаточно, чтобы разрушить величественный храм ее себялюбия. Мнимая самовлюбленность Виолы оказывается для Оливии тем недосыгаемым образом, которому ей теперь придется подражать:

Что делаю — сама не понимаю:
Я не уму, а лишь глазам внимаю...
Нет, человек не властен над собой!
Пусть будет так, как решено судьбой.

(I, v, 308-310)

Шекспир описывает переживания Оливии словами, отчетливо указывающими на то, что героиня утратила былую независимость: «Нет, человек не властен над собой». Подобно тому, как Розалинда завершает свое обличительное слово к Фебе советом взять Сильвия в мужа, считая это за счастье, Виола, прощаясь с Оливией, предсказывает, что неприступная красавица вскоре будет страдать от того же презрения, от какого сейчас, по ее вине, мучится Орсино:

Пусть камнем будет сердце у того,
Кто вам внушит любовь; пусть он отвергнет
С презрением холодным вашу страсть,
Как вы отвергли герцога Орсино.
Прошайте же, прекрасная жестокость!

(286-288)

Это пророчество немедленно исполняется — точно так же и по схожим причинам, что и в комедии *Как вам это понравится*.

Как и чрезмерно привередливая Феба, кичливая Оливия способна влюбиться только в своего обидчика:

О, как прекрасна на его устах
Презрительная, гордая усмешка!
Скорей убийство можно спрятать в тень,
Чем скрыть любовь: она ясна как день.
Цезарию, клянусь цветеньем роз,
Весной, девичьей честью, правдой слез, —
В душе такая страсть к тебе горит,
Что скрыть ее не в силах ум и стыд.

(III, i, 145-152)

В одном из фрагментов романа *В поисках утраченного времени* Пруст замечает, что в ситуации желания за любым *malgré* («несмотря на») кроется *parce que* («потому что»), и это вполне можно отнести к словам Оливии*. Она прямо говорит, что более всего в Цезарию ее притягивает «презрение», что ей любя «презрительная, гордая усмешка». Оливия влюбляется не вопреки дерзости посланника, но именно потому, что он с ней дерзок. Цезарию кажется ей солнцем, таким ослепительным, что оно затмевает ее сияние.

Здесь опять-таки надо быть осторожным с ярлыками вроде «мазохизма» и прочим психиатрическим «антиквариатом»: слишком легко замаскировать ими ту реальность отношений, которая очевидна для миметической теории. Все психиатрические и психоаналитические концепции не видят главного: смена у Оливии одного миметического образца (себя) другим (Виолой) происходит в тот самый момент, когда становится понятно, что молодой человек — не второй Орсино и он не примкнет к предсказуемой толпе почитателей Оливии.

По сути, все псевдонарциссы в глубине души подозревают, что их поклонники служат лжекумиру, и *всегда готовы* к тому, что их свергнут. В этом они похожи на диктаторов, которые каждую ночь ложатся в постель с мыслью о том, что в любую минуту может случиться переворот.

Сильвий — от природы простая душа; даже если бы миметическая игра велась по его правилам, он, скорее всего, обходился бы с Фебой не так жестко, как она с ним. Некоторые остаточные черты, главным образом, гендерной дифференциации персонажей,

* В оригинале две последние строки звучат так: *I love these so, that maugre thy pride, // Nor wit nor reason can my passion hide* (буквально: “Я люблю так, что вопреки моей гордости, ни стыд, ни разум не могут скрыть мою страсть”).

сохранившиеся в комедии *Как вам это понравится*, практически полностью стираются в треугольнике «Оливия—Виола—Орсино».

В *Двенадцатой ночи* взаимообратимость нарциссических конфигураций проявлена наглядней, чем в предшествовавшей комедии. В свою очередь, в *Как вам это понравится* аналогичная обратимость очевидней, нежели в более ранних пьесах, начиная с *Укрощения строптивой*, откуда, на мой взгляд, тянется вся псевдонарциссическая линия в творчестве Шекспира. В некоторых отношениях эта, одна из самых ранних, комедий ближе к позднесредневековому фарсу, чем к шекспировской драматургии. Петручио — в сущности еще традиционный муж, воспитывающий непокорную жену и, вместе с тем в этой фигуре узнаются первые черты искушенного любовника, который притворным равнодушием приманивает к себе прежде неприступную даму сердца, побеждая ее в ее же собственной нарциссической игре и тем самым разрушая ее мнимую самодостаточность. Что безжалостней — освященные традицией побои, нанесенные всевластной мужьей рукой, или современная «унисекс-стратегия» надменного равнодушия?

При сопоставлении трех комедий — *Укрощения строптивой*, *Как вам это понравится* и *Двенадцатой ночи* — обнаруживается, что по мере движения от более ранних к более поздним пьесам персонажи обезразличиваются и одновременно более отчетливо проявляется миметический процесс. Со временем желания персонажей в пьесах Шекспира становятся более рафинированно-миметичными. При том, что псевдонарциссическая линия в *Двенадцатой ночи* не столь карикатурна, как сюжет Фебы и Сильвия в *Как вам это понравится*, она, несомненно, представляет собой более радикальную и менее дифференцированную версию той же модели.

Основания миметического соперничества всегда одни и те же. Нарциссы — «господин» и «раб» — уверены, что между ними пропасть, но чем глубже она кажется, тем взаимозаменяемей эти фигуры. Именно поэтому у шекспировской Оливии не меньше приживал, чем у герцога. Как и положено двум независимым государствам, эти фигуры «абсолютной власти» общаются только через посредников, шлют друг другу послы. Весь социальный контекст указывает на то, что ложная самодостаточность отличает не только Оливию, но и Орсино.

О взаимозаменяемости персонажей в этой пьесе говорит так же сходство их имен. Виолу, Оливию «Оливии», всех остальных действующих лиц символизируют, точнее десимволизируют (смыслы и различия не создаются, а деконструируются) неразличимые близнецы — Виола и Себастьян.

Происходящее в *Двенадцатой ночи* настолько обезразличено, что Шекспир прибегает к старому приему, к какому он, в под-

ражание Плавтовой пьесе *Два Менехма*, прибежал еще в *Комедии ошибок*, — и вводит близнецов. Ранняя комедия, несомненно, предвосхищает более поздний гений Шекспира как комедиографа, а присутствующая в ней коллизия близнецов — не что иное, как механический эквивалент тех недоразумений, которые порождает у людей миметическое взаимодействие. По мере становления Шекспир все более искусно разрабатывает эту тему в категориях миметического соперничества, по сути, составляющего основу всех мифов о двойниках и близнецах. Он смог гениально «уловить» миметическое содержание мифологии и разрешить те антропологические загадки, над которыми безуспешно бьется так называемая академическая антропология.

Итак, мы оказываемся в мире, в котором нет ничего, кроме миметических двойников, и среди них — козел отпущения, Мальволио, чье имя указывает на то, что он тоже чей-то двойник, хоть и отделенный от своей «копии» злой волей недругов. Когда Оливия говорит ему: «Мальволио, у вас большое самолюбие: оно не переваривает шуток» (I, v, 90-91), она, бесспорно, права, но ей кажется, что правда эта относится только к дворецкому, она не может понять, что в действительности эта универсальная истина распространяется в пьесе совершенно на всех, включая саму Оливию, герцога, равно как и Мальволио. Как мы увидим в последующих главах, мотив «непереваривания» будет очень важен для понимания душевных движений и мысли Орсино.

Перевела с английского Светлана Панич

Ключевые слова: Рене Жирар, Шекспир, комедии, пасторали, миметическое желание, миметическая теория, двойники, миметические соперники;

Keywords: René Girard, Shakespeare, comedies, Pastorals, mimetic desire, mimetic theory, doubles, mimetic rivals.