

# СЕРИЯ «ФИЛОСОФИЯ И БОГОСЛОВИЕ»

---

В этой серии  
издаются книги, написанные ведущими  
современными авторами, в которых проблемы  
взаимодействия философии и религии  
рассматриваются в исторической  
и теоретической перспективе

---

Книги Рене Жирара в Издательстве ББИ:

---

*Достоевский: от двойственности к единству*  
*Я вижу Сатану, падающего, как молния*  
*Вещи, сокрытые от создания мира*  
*Завершить Клаузевица*  
*Театр зависти. Уильям Шекспир*

A Theater of Envy  
William Shakespeare

---

Shakespeare  
Les Feux de L'Envie

*René Girard*

---

ФИЛОСОФИЯ И БОГОСЛОВИЕ

---

РЕНЕ ЖИРАР

ТЕАТР ЗАВИСТИ  
Уильям Шекспир

ИЗДАТЕЛЬСТВО



МОСКВА

ББК 86.376

УДК 230.111/227.12

Ж 731

*Перевод:*

С. Панич (предисловие, введение, главы 1 – 23, 25),  
С. Мартыанова под редакцией А. Лукьянова (главы 24, 26 – 38)

*Общая и научная редакция:* А. Бодров

Данный перевод книги Рене Жирара  
*A Theater of Envy: William Shakespeare (Shakespeare: Les Feux de L'Envie)*  
публикуется с согласия издательства  
*Éditions Grasset & Fasquelle*

**Жирар Рене**

**Театр зависти. Уильям Шекспир** / Пер. с англ. (Серия «Философия и богословие»). – М.: Издательство ББИ, 2021. – xiv + 515 с.

ISBN 978-5-89647-355-8

Крупнейший современный литературный и культурный критик, антрополог и философ обращается к творчеству Шекспира и находит там подтверждения своей миметической теории. По мнению Жирара, люди стремятся к объектам не ради их собственной ценности, а в силу того, что они желанны кем-то еще – мы подражаем или копируем их желания. В таком миметическом желании автор видит одну из основ человеческого бытия. Книга изобилует новыми и неожиданными интерпретациями: Шекспир предстает «пророком современной рекламы», а угроза ядерной катастрофы прочитывается в свете «Гамлета». Пожалуй, самое интригующее в ней – краткая, но блестящая глава, трактующая в совершенно новой перспективе лекцию Стивена Дедала о Шекспире в «Улиссе» Джойса.

*Верстка:* Татьяна Дурнова

*Обложка:* Элла Раскина

*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме, включая размещение в сети интернет, без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

© Éditions Grasset & Fasquelle, 1990

© Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2021  
ул. Иерусалимская, д. 3, Москва, 109316  
standrews@standrews.ru, www.standrews.ru

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию .....	ix
ВВЕДЕНИЕ.....	1
1   ХВАЛА В ЛЮБВИ ПРИЯТНА Валентин и Протей в «Двух веронцах» .....	9
2   БЫЛ УЯЗВЛЕН ЗЛОЙ ЗАВИСТЬЮ Коллатин и Тарквиний в «Обесчещенной Лукреции» .....	27
3   ПУТЬ ИСТИННОЙ ЛЮБВИ Четверо влюбленных в «Сне в летнюю ночь» .....	39
4   О КАК ПРИНЯТЬ ВАШ ВИД Елена и Гермия в «Сне в летнюю ночь» .....	54
5   КАК СРАЗУ ИЗМЕНИЛИСЬ ЧУВСТВА ИХ! Происхождение мифа в «Сне в летнюю ночь» .....	69
6   ЗНАК БОЛЬШЕГО, ЧЕМ ОБРАЗЫ МЕЧТЫ Ремесленники в «Сне в летнюю ночь» .....	79
7   ПРАВДА В ЭТОМ ЕСТЬ Тезей и Ипполита в «Сне в летнюю ночь» .....	91
8   ЛЮБОВЬ ЧУЖИМИ ГЛАЗАМИ Миметическая игра слов в «Сне в летнюю ночь» .....	99
9   ЛЮБОВЬ ПОНАСЛЫШКЕ Миметические стратегии в «Много шума из ничего» .....	110
10   ЛЮБИ ЕГО ПОТОМУ, ЧТО Я ЕГО ЛЮБЛЮ Черты пасторали в «Как вам это понравится» .....	127
11   НЕ ЗЕРКАЛО ЕЕ, А ТЫ ЕЙ ЛЬСТИШЬ Любовь к себе в «Как вам это понравится» .....	138
12   О, КАК ПРЕКРАСНА НА ЕГО УСТАХ ПРЕЗРИТЕЛЬНАЯ, ГОРДАЯ УСМЕШКА! Любовь к себе в «Двенадцатой ночи» .....	146

13	ОН КОГДА-ТО БЫЛ НЕЖНЕЕ Орсино и Оливия в «Двенадцатой ночи» .....	155
14	НЕСЧАСТНАЯ КРЕССИДА СРЕДИ ВЕСЕЛЫХ ГРЕКОВ! Любовная коллизия в «Троиле и Крессиде» .....	167
15	РАЗВРАТ И ВОЙНА Инверсия средневековой легенды о Троиле и Крессиде ...	187
16	ПОМИМО РАЗВЕ ТОЛЬКО ЭТИХ ВЗГЛЯДОВ Игры власти в «Троиле и Крессиде» .....	195
17	О ПАНДАР! «Троил и Крессиде» и универсальный посредник .....	210
18	БЛЕДНОЕ И БЕСКРОВНОЕ СОПЕРНИЧЕСТВО Кризис Различия в «Троиле и Крессиде» .....	221
19	ОТЦА ДОЛЖНА СЧИТАТЬ ТЫ КАК БЫ БОГОМ Кризис Различия в «Сне в летнюю ночь» .....	231
20	СМЕШАННЫЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ Кризис Различия в «Жизни Тимона Афинского» и других пьесах .....	240
21	О ЗАГОВОР! Миметическое совращение в «Юлии Цезаре» .....	256
22	ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА, УСОБИЦ ЯРОСТЬ Поляризация насилия в «Юлии Цезаре» .....	267
23	КРОВЬ ЦЕЗАРЯ – ИСТОЧНИК ЖИВОТВОРНЫЙ Учредительное убийство в «Юлии Цезаре» .....	276
24	ЖРЕЦАМИ БУДЕМ, КАЙ, НЕ МЯСНИКАМИ Жертвоприношение в «Юлии Цезаре» .....	290
25	КАК ЖЕРТВУ ДЛЯ БОГОВ ЕГО ЗАКОЛЕМ Жертвенные циклы в «Юлии Цезаре» .....	305
26	УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ВОЛК И УНИВЕРСАЛЬНАЯ ЖЕРТВА Учредительное убийство в «Троиле и Крессиде» .....	314
27	МИЛЫЙ ПЭК! Жертвенная развязка в «Сне в летнюю ночь» .....	324

28   ПОЙМАТЬ МУДРЕЙШЕГО Амбивалентность жертвоприношения в «Венецианском купце» и «Ричарде III» .....	336
29   ВЫ САМИ-ТО ВЕРИТЕ В СВОЮ ТЕОРИЮ? «Французские треугольники» в Шекспире Джеймса Джойса .....	354
30   ВЯЛАЯ МЕСТЬ ГАМЛЕТА Возмездие в «Гамлете» .....	375
31   СТРЕМИМСЯ МЫ СВЯТЫНЮ В СКВЕРНУ ПРЕВРАТИТЬ? Желание и смерть в «Отелло» и других пьесах .....	402
32   ЛЮБЯ МЕНЯ, ЕЕ ТЫ ПОЛЮБИЛ Риторические фигуры в «Сонетах» .....	412
33   ПОМОГ НЕВОЛЬНО В ПРЕЛЮБОДЕЙСТВЕ «Зимняя сказка» (акт 1, сцена 2) .....	428
34   THOU SO-ACTIVE ART! Ревность в «Зимней сказке» .....	436
35   НЕТ ТАКОЙ ЗЛОБЫ, НЕТ ТАКОЙ МАТЕРИИ Первородный грех в «Зимней сказке» .....	445
36   И ВАШЕЙ ТЕНИ ВЕРНОСТЬ СОБЛЮДУ «Зимняя сказка» (акт 5, сцены 1 и 2) .....	454
37   МНЕ КАМЕНЬ ГОВОРIT, ЧТО КАМНЕМ БЫЛ Я «Зимняя сказка» (акт 5, сцена 3) .....	464
38   ЛЮБУЮ НОВОСТЬ ПРОГЛОТЯТ, СЛОВНО КОШКИ МОЛОКО Сатира на самого себя в «Буре» .....	477
УКАЗАТЕЛЬ .....	493
ПРИМЕЧАНИЕ .....	514





## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Труд о Шекспире, «Театр зависти», – единственная книга Рене Жирара, написанная по-английски, а уже потом переведенная на французский язык<sup>1</sup>. В своем введении автор утверждает: «Моя работа о Шекспире неразрывно связана со всем, что я когда-либо написал» (с. 1 наст. изд.). Это удивительное утверждение, поскольку научные интересы Жирара охватывают самые разные дисциплины: культурную антропологию, психологию, историю, богословие и литературоведение. Если он прав, то эти исследования шекспировской драматургии кажутся ключом к миметической теории Жирара.

Единственный другой писатель, которому Жирар посвятил целую книгу, – Федор Достоевский<sup>2</sup>, и напрашивается вопрос: что притягивало его к двум великим фигурам, которых разделяют три столетия? Ответ на него дает сам Жирар: «Писатели, которые меня интересуют, одержимы конфликтом как тонким разрушителем различия, которое он призван подчеркнуть». Иными словами, его занимала природа свойственного человеку страха утратить самобытность, настолько сильного, что мы готовы к враждебным жестам и поведению, чтобы подчеркнуть различия. К сожалению, поскольку обычно мы взаимно повторяем такие жесты, мы обезразличиваемся, превращаемся в «миметических двойников» друг друга – результат, противоположный ожидаемому. Жирар считает, что Шекспир

<sup>1</sup> *A Theatre of Envy: William Shakespeare* (New York: Oxford University Press, 1991). Французский перевод, *Shakespeare: les feux de l'envie*, был издан первым, в 1990 г.

<sup>2</sup> *Dostoïevski, du double à l'unité* (Paris: Plon, 1963); *Resurrection from the Underground: Fedor Dostoevsky* (New York: Crossroad, 1997). [Рус. пер.: Рене Жирар, *Достоевский: от двойственности к единству*, М.: ББИ, 2013.]

и Достоевский блестяще показали этот парадокс человеческих отношений.

Для многих послевоенных французских мыслителей природа желания становится важнейшим вопросом личностной аутентичности. Лекции Александра Кожева о Гегеле, прочитанные в Париже в 1930-х годах, были особенно влиятельными. Кожев подчеркивал гегелевский тезис о фундаментальной потребности каждого субъекта в признании (*Anerkennung*), в том, чтобы его бытие было подтверждено другим. Быть субъектом для меня означает добиться желания другого, сделать так, чтобы его внимание было направлено на меня. Я так отчаянно этого хочу, что готов бороться с другим, если потребуется, насмерть, лишь бы привлечь его внимание, направить его желание на меня.

Борьба за *Anerkennung* столь же фундаментальна и жестока, как борьба за саму жизнь. Она приводит к появлению характерной модели доминирования, к отношениям «господин-раб», в которых победитель подчиняет себе побежденного. Однако здесь присутствует парадокс: господин победил, но он зависит от раба, который должен признавать и почитать его.

Миметическая теория Рене Жирара во многом близка гегелевскому, довольно мрачному, изложению. Люди связаны друг с другом амбивалентными отношениями, в которых переплетаются взаимный восторг и взаимная вражда. Мы хотим иметь то, что есть у другого, или быть тем, кто он есть. Поэтому мы подражаем другим, и неудача наполняет нас *негодованием* (*resentment*), наши чувства «рикошетят» друг о друга. Короче говоря, жизнь – это «театр зависти». Эта война желаний очевидна в великих романах Достоевского, таких как «Бесы», но особенно ясно показана в небольших работах: в «Двойнике» и «Записках из подполья» он исследует патологию ресентимента, а в «Вечном муже» показывает, как переменчивое желание множит следующие один за другим любовные треугольники главного героя.

Чуткость к подобному парадоксу «неосуществленного различия» или «желания, обернувшегося кошмаром», Жирар обнаруживает у некоторых величайших писателей «западного канона» (он называет Сервантеса, Пруста, Стендаля и Флобера). В серьезном конфликте, полагает он, противники спорят уже не о вождественном объекте. То, что они действительно желают, – это «бытие» другого. Эти две модели миметического желания Жирар определяет как

*приобретательскую* (спор за объекты) и *метафизическую* (борьба за «бытие» соперника). С метафизическим желанием мы попадаем в область трансцендентного и «священного». Например, религиозные образы и метафоры идолопоклонства, богослужения, трансцендентного постоянно присутствуют у Пруста, хотя он сам не был верующим.

Тем более они очевидны у Шекспира. Соперничество за *объекты* и за *бытие* прослеживается во всех шекспировских жанрах, но, пожалуй, отчетливей всего оно проявляется на примере феномена *царства* (*kingship*) в двух исторических тетралогиях и в великих трагедиях. «Корона», за которую одержимо, безжалостно бьются Ричард II, все Генрихи, Лир, Макбеты, – это метафора предельного осуществления: абсолютной власти, освященной божественным авторитетом; это борьба за признание *par excellence*. Иметь (корону) означает быть (королем) – в сцене низложения Ричарда недавний король и его соперник Болингброк буквально перетягивают корону.

В этих историях значимые «двойники» вовлечены в личную борьбу: Ричард II против мятежника Болингброка; Болингброк (теперь Генрих IV) против своего сына, принца Хэла; Хэл против лукавого Фальстафа; Хэл против своего соперника Генри Хотспера. При этом Хэл (теперь Генрих V) предстает идеальным королем, в сравнении со слабым и неэффективным Ричардом II<sup>3</sup>.

Однако насилие в этих пьесах оказывается «тонким разрушителем различия, которое оно призвано подчеркнуть». Эти истории говорят о войнах Алой и Белой розы и дают ужасающую картину размывания различий в гражданском конфликте, где люди,

... подобные и свойством и природой,  
Встречались недругами в распрях братских  
И в стычках яростных гражданской бойни...\*

Вместо того, чтобы жить в согласии, соотечественники встают друг на друга, даже члены одной семьи. Одна из самых жестоких сцен во второй части хроники «Генрих VI», предваряется авторской ремаркой: «Входит человек, только что убивший своего

<sup>3</sup> Это удвоение – ключевой структурный элемент второй исторической тетралогии («Ричард II», «Генрих IV», части I и II, «Генрих V»).

\* «Король Генрих IV», часть первая, перевод В. Морица и М. Кузмина. – *Здесь и далее в сносках под знаком \* даются примечания переводчика и редактора.*

отца, ... входит отец, только что убивший собственного сына». Это распад гражданских институтов, о котором говорит Улисс в знаменитом монологе о «Различии» (*Degree*) в «Троиле и Крессиде»: стóит впустить хаос, «раздор воспрянет, ... и сын замучит дряхлого отца»<sup>\*</sup>.

Беспокойство о космическом и социальном порядке и ошутимый страх перед хаосом, который вносят распри, – одна из главных тем шекспировского театра. Жирар замечает, что в шекспировских пьесах есть целый словарь для описания разрушительного желания – «зависть», «ревность», «подражание», «соперничество». Такой лексикой изобилуют исторические хроники, удивительно, что Жирар к ним почти не обращается. Подобным образом и великие трагедии изображают оспариваемое трансцендентное (Лир стремится удержать свое достоинство царства, Макбет старается его захватить), но и они не составляют центральных тем «Театра зависти». Вместо этого Жирар концентрируется на трех пьесах, которые, по его мнению, наилучшим образом представляют миметическую теорию на ее разных стадиях. В комедии «Сон в летнюю ночь» взаимозаменяемость юных афинских влюбленных иллюстрирует переменчивость желания. Трагедия «Юлий Цезарь» строится вокруг заговора завистников против Цезаря; он становится жертвой кровавого убийства, которое убийцы представляют как жертвоприношение. «Зимняя сказка» на примере короля Леонта повествует о болезненном изживании губительной ревности и о триумфе примиряющей благодати, столь заметной в поздних романтических драмах. *Большинство глав этой книги представляют собой внимательное прочтение отрывков из этих трех пьес.*

Оказывается, что за четыреста лет до того, как Рене Жирар сформулировал свою миметическую теорию, Шекспир уже был его единомышленником! Прежде чем возмутиться подобным сильным утверждением, следует отметить, что Жирар обосновывает свои выводы с подобающей самоиронией и почтительной осторожностью. Жирар очень серьезно относится к своему анализу, но говорит о нем легко, не выпячивая и не навязывая себя. Утверждение состоит в том, что они оба исходят из трехчастного прозрения: (а) миметическое, или заимствованное желание, которое может (б) порождать эскалацию соперничества и исключаящее насилие

<sup>\*</sup> «Троил и Крессиде», перевод Л. Некора.

(механизм козла отпущения), но которое может быть разрешено или преодолено посредством (с) опыта обращения, прощения и самоотречения. Главное различие состоит в том, что Жирар помещает такое самоотречение и открытость к благодати в рамки иудеохристианского откровения, имея в виду личность Христа, тогда как движение к примирению в последних пьесах Шекспира хотя и безусловно реально, но не является явно христианским.

Многие не согласятся с подходом Жирара: несомненно, он слишком схематически приспособливает Шекспира к довольно спорной теории о происхождении культур. Подобные возражения понятны, но не нужно полностью принимать миметическую теорию, чтобы понять, насколько убедителен предложенный в книге детальный анализ шекспировских текстов. Убедительна ли эта теория для объяснения эффекта «снежного кома» при развитии заговора в первых сценах «Юлия Цезаря»? Позволяет ли она лучше понять смысл «превращений», случившихся в летнюю ночь, и таинственную силу «любовного праздноцвета»? Помогает ли она пониманию любопытной лекции о Гамлете, которую читает Стивен Дедал в «Улиссе» Джеймса Джойса?

Жирар говорит, что оправдать еще одну книгу о Шекспире может лишь «неудержимая любовь к предмету». Чересчур скромное утверждение с его стороны, поскольку сам он слишком хорошо знает исключительную актуальность своей теории. В ядерную эпоху, когда нажатие кнопки может запустить механизм глобального взаимно-гарантированного уничтожения, вряд ли уместно рассуждать, в чем именно «ошибается» Гамлет, когда отказывается мстить за убийство отца. Вместо того, чтобы призывать его к кровавому деянию, имело бы смысл задуматься о том, что удерживает его и побуждает ставить под вопрос этику возмездия. Катастрофы XX века, отразившиеся на Жираре (подростком он пережил нацистскую оккупацию Парижа, а его академическая карьера разворачивалась в годы холодной войны), заново открыли для нас темные мотивы в «Гамлете», «Венецианском купце» и т.д. Польский режиссер Ян Котт заметил, что Шекспир остается «нашим современником». Вполне объяснимо, что Рене Жирар, наш выдающийся теоретик современного насилия, должен был найти в нем единомышленника.

*Майкл Курван, О.И.*

Институт Лойолы, Тринити-колледж, Дублин



# ВВЕДЕНИЕ

---

Тысячи книг о Шекспире стоят на библиотечных полках, поэтому каждому, кто пытается написать еще одну, подобает начинать с пространных оправданий. Мое извинение будет обычным: неудержимая любовь к предмету. Однако я бы лукавил, если бы стал утверждать, что любовь эта столь же бескорытна и беспримесна, какой ей предписывает быть Иммануил Кант в трудах по эстетике.

Моя работа о Шекспире неразрывно связана со всем, что я когда-либо написал, начиная с эссе о пяти европейских романистах. Я любил их настолько в равной степени и беспристрастно, что, в своем блаженном неведении о литературоведческой моде с ее императивом искать в выбранном авторе лишь то, что в нем абсолютно «единично», «уникально», «бесподобно» и «несравненно», то есть радикально отличает его от всех прочих, я решил посмотреть, что общего могут иметь мои пять романистов. Мысль, конечно, шокирующая, но, по крайней мере в моих глазах, она себя оправдала – я обнаружил нечто и назвал его «миметическим желанием».

Мы привыкли считать, что подражательность может проявляться в одежде, манерах, мимике, речи, игре актера, художественном творчестве и т.д., но никогда при этом не думаем о желании. Следовательно, подражание в социальной жизни ассоциируется со стадностью и банальной похожестью при массовом воспроизведении нескольких социальных образцов.

Если подражание также играет роль в желании, если оно заражает наш порыв приобретать и владеть, то это общепризнанное и во многом оправданное представление упускает самое важное.

Подражание не только сводит людей вместе, оно их и расталкивает. Парадоксально, оно может делать это одновременно. Узы общего желания настолько прочны, что если люди могут делить предмет страсти, они остаются лучшими друзьями, как только это становится невозможным – они превращаются в лютых врагов.

Совершенная непрерывность согласия и разрыва также важна для Шекспира, как была важна для трагиков Греции, отчасти потому, что она служит богатым источником поэтического парадокса. Чтобы произведение пережило изменчивую моду, его автору, будь то драматург или романист, необходимо открыть фундаментальный источник человеческих конфликтов, то есть миметическое соперничество, причем открыть самостоятельно: философы, моралисты, историки и психологи ему здесь не помогут, они всегда об этом молчат.

Шекспир открыл эту истину так рано, что поначалу его подход к ней кажется наивным, даже карикатурным. В одном из ранних произведений, «Обесчещенной Лукреции», потенциальный насильник, в отличие от своего оригинала Тарквиния, каким описывает его Тит Ливий, решает посягнуть на женщину, которую он никогда в жизни не видел; его страсть распаляется только под действием чрезмерной похвальбы ее мужа. Я подозреваю, что Шекспир написал эту сцену сразу после открытия миметического желания. Он был настолько потрясен этим открытием, так хотел рассказать об этом фундаментальном парадоксе, что создал если и не полностью неправдоподобный, то довольно сомнительный, неуклюжий сюжет о похоти с чужих слов или, говоря современным языком, «свидании вслепую».

Современные критики терпеть не могут эту поэму. Что же до Шекспира, он быстро осознал, что дразнить зрителя миметическим желанием, как красной тряпкой, – не самый верный путь к успеху (заметим, что я этот урок не усвоил до сих пор). Вскоре он научился искусно, хитро и многопланово изображать желание, но сам оставался последовательно, даже одержимо миметическим.

Шекспир может так же ясно описывать миметическое желание, как и некоторые из нас, и используемый им для этого словарь вполне нам близок и узнаваем. Он говорит: «внушенное желание», «внушение», «ревнивое желание», «соперническое желание» и т.д., но основное слово – «зависть», само по себе или в комбинациях вроде «завистливое желание» или «завистливое соперничество».



Зависть, как и миметическое желание, ставит *нечто* желаемое в зависимость от *того*, кто имеет с ним привилегированную связь. Зависть жаждет высшего *бытия*, которым не обладают этот кто-то или нечто по отдельности, а лишь их соединение. Зависть невольно свидетельствует об ущербности *бытия*, что обрекает завистника на позор, тем более в ренессансной культуре торжествующей метафизической гордыни. Вот почему в этом постыдном грехе так трудно признаться.

Мы часто бравурируем тем, что никаким словом больше нас не смутить. А как насчет «зависти»? Наша неудержимая тяга к запретному не достигает зависти. Примитивные культуры настолько боятся и подавляют зависть, что даже имени у нее нет. Мы сами с трудом используем это слово, и это очень показательно. Мы больше не запрещаем многие действия, которые производят зависть, но молчаливо избегаем всего того, что может нам напомнить о ее присутствии среди нас. Нам говорят, что важность психических явлений пропорциональна их сопротивлению к открытости. Если применить этот критерий к зависти и к тому, что психоанализ именуется «подавленным», то что из них будет лучшим претендентом на роль самого охраняемого секрета?

Кто знает, не связано ли отчасти то небольшое признание, которое миметическое желание завоевало в академических кругах, с тем, что оно может выступать как маска и замена, а не явное откровение того, что Шекспир называет завистью. Чтобы избежать любого недопонимания, для названия этого исследования я выбрал традиционное слово, провокационное, строгое, непопулярное слово, которое использовал сам Шекспир, – зависть.

Означает ли это, что для миметического желания теперь уже не остается места? Не совсем. Любая зависть миметична, но не всякое миметическое желание завистливо. Зависть – единичный статический феномен, а не удивительная матрица форм, в которые преобразуется в руках Шекспира конфликтное подражание.

Оппоненты, обвиняющие теорию миметического желания в том, что ее «редукционизм» обедняет литературу, обычно принимают за нее ограничительный набор концептов, которые могли бы произвести лишь ограниченное содержание. Их опасения развенчивает сам Шекспир: неслучайно персонажу «Двух веронцев», который в буквальном смысле воплощает миметическое желание, он

дает имя греческого бога переменчивости – Протей. В этой ранней пьесе еще не были раскрыты все возможности, какие таит в себе это имя; «протеистические» свойства миметического желания откроются позднее в комедийных шедеврах, начиная с удивительно подвижного «Сна в летнюю ночь».

Моя цель в этом исследовании – показать, что чем более типично «миметическим» становится критик, тем ближе он к пониманию Шекспира. Большинству людей такая согласованность практической и теоретической критики, несомненно, кажется невозможной. Эта книга намерена продемонстрировать, что они неправы. Применительно к Шекспиру не все теории в равной мере хороши: его творчество подчиняется тем же миметическим принципам, которые я применяю к его работе, и оно подчиняется им *явным образом*.

В комедиях Шекспир часто напрямую говорит о миметическом желании; он называет его любовью по «выбору близких и друзей», «в любви чужим глазам вверяться», «любовью понаслышке». Он неподражаемым образом вводит в драматургию теорию мимесиса: осторожно, порой прикровенно – он никогда не забывает, что миметическая правда непопулярна, – но если найти верный ключ, миметическое предстанет в них во всем своем комизме и веселой очевидности. Ключ этот – вовсе не старая каша «миметического реализма» и не представления об особом художественном мимесисе, из которого выдернули жало конфликта. В шекспировском мире даже искусство заражено ядовитой разновидностью подражания.

*Интерпретация*, как ее сейчас понимают, – это не совсем то, что я делаю. Моя задача проще и фундаментальнее. Тексты Шекспира я читаю медленно и внимательно, так, как никто не читал их прежде, сосредоточившись на существенных для театра понятиях «желание», «конфликт», «насилие», «жертва».

Во время работы над этой книгой я не переставал радоваться текстуальным открытиям, которые позволяет сделать неомиметический подход. Шекспир комичней, чем мы думаем, он нередко бывает язвительным и даже циничным и оказывается гораздо современнее, чем можно предположить. Было бы ошибкой считать, что нельзя реконструировать шекспировские интенции. Со времен старой «новой критики» исследователи не учитывают интенции поэтов, считая их непостижимыми и попросту неважными. Применительно к театру такая установка поистине губительна. Комедио-

граф продумывает *комические эффекты*, и если мы их не поймем, то не сможем правильно поставить комедию.

Миметический подход разрешает многие «проблемы» так называемых проблемных пьес. Он позволяет по-новому прочесть «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Юлия Цезаря», «Венецианского купца», «Двенадцатую ночь», «Троила и Крессида», «Гамлета», «Короля Лира», «Зимнюю сказку» и «Бурю». Он открывает драматургическое единство и тематическую преемственность шекспировских пьес, позволяет понять, как менялись представления автора, и осмыслить историю его творчества в связи с его личной историей. Наконец, миметический подход открывает оригинального мыслителя, на века опередившего свое время, более современно, чем любой из наших так называемых ведущих мыслителей.

Шекспир обнаружил силу, которая периодически разрушает систему культурных различий и опять восстанавливает ее – это миметический кризис, который он называет кризисом *Различия* (*Degree*). Он видит его разрешение в коллективном насилии механизма козла отпущения (например Юлий Цезарь). Омега одного культурного цикла становится альфой другого. Именно единоклассное преследование жертвы (*victimage*) преобразует разрушительную силу миметического соперничества в созидательную силу жертвенного мимесиса, периодически реконструируя изначальное насилие, чтобы предотвратить возвращение кризиса.

Как драматический стратег Шекспир сознательно обращается к эффекту козла отпущения. На протяжении большей части своей карьеры он соединял две пьесы в одну, сознательно направляя разные сегменты своей аудитории к двум разным интерпретациям одной и той же пьесы: жертвенное объяснение для невзыскательного зрителя, которое сохраняется в большинстве современных интерпретаций, и нежертвенное, миметическое, для понимающих ценителей.

При всем желании добиться композиционного единства этой книги мне далеко не всегда удавалось согласовать хронологическое исследование пьес с логикой миметического процесса, который тоже разворачивается во времени. Это было возможно, пока речь шла о комедиях, но после «Троила и Крессиды» логика повествования не раз вынуждала меня переключаться на пьесы разных периодов, хотя я предпочел бы обойтись без этой процедуры.

Нарушение хронологического порядка – не самый страшный из моих грехов. Ближе к концу книги я вставил главу об «Улиссе» Джойса, точнее, о шекспировской лекции Стивена Дедала. Принято считать, что этот текст ничего не прибавляет к пониманию Шекспира, однако это первая *миметическая* интерпретация шекспировских произведений, поразительный сгусток многих идей, которые я развиваю в этой книге.

У Джойсовского текста есть совершенно неожиданное свойство: он искусно провоцирует те филистерские заблуждения относительно самого себя, которые по-прежнему царят в литературных кругах. Джойс чертовски ловко выстраивает эту шараду посредством драматургической неоднозначности, которая кажется выполненной по шекспировскому образцу. Тех, кто, по мнению автора «Улисса», недостойн его произведений, он искусно направляет на путь недоброжелательных слушателей Стивена, которые, в конце концов, «приносят в жертву» лектора вместе с его лекцией.

Джойс – такой сильный союзник, поддерживающий мои нетрадиционные идеи, что я не мог устоять перед искушением включить в книгу посвященную ему главу. Однако тут же возник вопрос: где она должна находиться? Чтобы правильно оценить непонятые слушателями громы и молнии Стивена, нужны пояснения моего собственного скрупулезного анализа. Ввиду его авторитетности, Джойс должен следовать за моими рассуждениями. Однако мне не хотелось поместить его в самом конце книги как своего рода заключение. Мне не хотелось создать впечатление, будто я согласен со всем, что он говорит о Шекспире. Его утонченное высокомерие – это как раз то, что надо, чтобы вытащить Шекспира из-под завалов гуманистического благоговения и эстетства, под которыми «благородный бард» был погребен на века, но мне кажется, что Джойс не увидел чего-то очень существенного в последних пьесах. В них появляется нечто радикально новое, более человеческий, даже религиозный тон, к чему Джойс, такой проницательный везде, остается совершенно слеп.

В конце концов я решил вставить Джойса между обсуждением тех многочисленных пьес, в трактовке которых мы с ним сходимся, и теми немногими, где мы расходимся. Но решение, которое прерывает мой анализ пьес, во многом меня не устраивает.

Другая трудность состояла в том, чтобы выбрать пьесы и отдельные сцены, которые наиболее убедительно иллюстрировали

бы мои построения. Это было *embarras de richesses*\*. Я необязательно предпочитал самые глубокие тексты, а те, которые в наибольшей степени отвечали моей задаче. Как правило, это первые шекспировские попытки представить ту или иную миметическую конфигурацию. Такой принцип отбора во многом объясняет, почему я обхожу вниманием тексты, завершающие определенные «жанровые эпохи» в творчестве Шекспира, например комедии «Мера за меру» и «Все хорошо, что хорошо кончается», трагедии «Макбет» и «Антоний и Клеопатра». Если говорить о романтических драмах, меня, напротив, интересовали более поздние пьесы: не столько «Перикл» и «Цимбелин», сколько «Буря» и особенно «Зимняя сказка».

В книге почти не упоминаются исторические хроники. Бесспорно, они, особенно вторая часть «Генриха IV», содержат много миметического материала, но применительно к моим главным интересам эти тексты менее показательны на фоне большинства комедий и трагедий.

Я вполне отдаю себе отчет, что эта книга неровная. В ней обсуждается так много пьес, что в конечном счете без внимания остаются лишь несколько, и это не кажется оправданным. Не стоит думать, будто я сознательно умалчиваю о них из концептуальных или эстетических соображений. Романтическая «Ромео и Джульетта» полна миметической сатиры, но предполагаемая глава об этой пьесе оказалась слишком большой для включения в и так уже объемистую книгу, и я решил полностью ее опустить.

Все недостатки этой книги – на моей совести. Надеюсь, читатели смогут отделить пшеницу от плевел и хотя бы отчасти представить себе предмет, требующий более глубокого и обстоятельного исследования.

\* Букв.: «испытание избытком» (*фр.*).



## 1

# ХВАЛА В ЛЮБВИ ПРИЯТНА

## ВАЛЕНТИН И ПРОТЕЙ В «ДВУХ ВЕРОНЦАХ»

Валентин и Протей дружили с детства, а когда они подросли, отцы решили отправить их в Милан для занятий науками. Протей, из-за любви к девушке по имени Джулия, отказывается покинуть Верону, и Валентин уезжает в одиночестве.

Присутствие Джулии не спасает Протея от тоски по Валентину. В конце концов, он тоже едет в Милан. Друзья встречаются в герцогском дворце; здесь и дочь герцога Сильвия. Валентин знакомит с ней Протея, а после того, как Сильвия уходит, он патетично сообщает, что в нее влюблен, и его чрезмерная восторженность раздражает Протея. Однако оставшись один, Протей признается себе, что он больше не любит Джулию, он тоже очарован Сильвией:

Как жаром изгоняется в нас жар,  
Как выбивается гвоздем же гвоздь,  
Воспоминанье о любви прошедшей  
Перед любовью новой позабыл я.\*

(II, iv, 192-195)<sup>1</sup>

\* «Два веронца», перевод М. Кузьмина, цит. по: Вильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.–Л.: Academia, 1937, т. 2, с. 176. Далее текст пьесы приводится по этому изданию. В скобках после цитаты указана нумерация актов, сцен и стихов. Другие переводы оговариваются отдельно.

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений Шекспира в оригинале соответствуют изданию: *Riverside Shakespeare*, ed. G. Blackmore Evans (Boston: Houghton Mifflin, 1974).

Если существует любовь с первого взгляда, вот ее чистейший образец, думаем мы. Сам Протей в этом не уверен; три следующие, исключительно важные, строки его монолога подсказывают другое объяснение:

Мои ли, Валентиновы ль хвалы,  
Ее ли прелесть, иль моя неверность  
Ведет к столь безрассудным рассуждениям.  
(196-198)

Вся логика комедии убедительно подтверждает решающую роль Валентина в развитии неожиданной страсти Протея к Сильвии. Для нынешней романтической, индивидуалистичной идеологии заимствованное чувство не настолько подлинно, чтобы быть по-настоящему сильным. Однако Шекспир мыслит иначе: Протей охвачен таким неистовым желанием, что готов был обесчестить Сильвию, если бы Валентин в последний момент ее не защитил.

Здесь мы имеем дело с *миметическим* или *опосредованным* желанием. Валентин – модель для подражания или посредник, Протей – опосредованный (подражающий) субъект, Сильвия – их общий объект. Миметическое желание может настичь молниеносно; это только кажется, будто оно обусловлено воздействием объекта. Протей вожделеет Сильвию не потому, что их минутная встреча произвела на него неотразимое впечатление; он заранее предпочитает все, что желанно Валентину.

Миметическое желание – художественное открытие Шекспира. Мы снова можем его видеть в отказе Протея объяснить возникновение страсти к Сильвии ее внешней красотой:

Она прекрасна; Джулия не хуже,  
Но растопилась к ней моя любовь...  
(199)

Объективно Сильвия не более желанна, чем Джулия; единственное ее преимущество в том, что ее уже желает Валентин. В идиоме «любовь с первого взгляда» слово «взгляд» для Шекспира отнюдь не ключевое. Так и во «Сне в летнюю ночь», где обе девушки также одинаково хороши, подчеркивается миметическая природа влечения.



Драматический контекст этого первого и всех остальных миметических желаний у Шекспира задает прочная и давняя дружеская привязанность главных героев. Накануне приезда Протея в Милан Валентин рассказывает об их дружбе герцогу и Сильвии:

Я знаю, как себя. Мы с детских лет  
С ним вместе наше время проводили.

(II, iv, 62-63)

Когда двое молодых людей вместе растут, они учатся одним и тем же наукам, играют в одни и те же игры, читают одни и те же книги и соглашаются друг с другом почти во всем. Желают они тоже одного и того же. Это нескончаемое сближение – не случайность, а необходимое условие дружбы. Оно настолько регулярно и неотвратимо, что кажется, будто предопределено свыше, самой судьбой, тогда как в действительности оно объясняется взаимным *подражанием*, таким непосредственным и привычным, что оно не осознается ни одной из сторон.

Эросом невозможно поделиться, как делятся книгой, вином, наслаждением от музыки или красотой пейзажа. Протей ничего нового не делает – он, как и прежде, подражает своему другу, но на сей раз дружеское единодушие оборачивается совершенно иными последствиями. Неожиданно, без каких бы то ни было тревожных сигналов, то самое сходство, которое всегда питало дружбу, теперь ее разрывает. Оказывается, подражание – обоюдоострый меч: иногда оно порождает столь много гармонии, что может сойти за банальнейшее и скучнейшее человеческое влечение, а иногда приводит к таким распрям, что мы отказываемся видеть в нем подражание.

Амбивалентность подражания завораживает Шекспира; он подробно показывает тревожащую преемственность между отношением, которое укрепляет дружбу, и тем, которое ее разрушает. Когда Валентин еще жил в Вероне, Протей пытался вовлечь его в свои отношения с Джулией. Он искал, чем удержать друга, и его первой мыслью была Джулия. Очарованный ею, он не без оснований полагал, что Валентин должен разделить это очарование; он восхищался ее красотой так же, как теперь, в Милане, Валентин восхищается Сильвией.

Любое отдаление страшит наших друзей, и каждый из них старается перетянуть другого на свою сторону, чтобы их желания

снова совпадали. Дружба держится на непрерывном совпадении желаний. Однако на том же держатся зависть и ревность. Подражание желания – это и лучшее в дружбе, и худшее в ненависти. Этот прозрачный парадокс исключительно важен для всего шекспировского театра.

Когда Протей, наконец, уезжает из Вероны, он заверяет, что повинуется своему отцу, хотя прежде его мало заботило послушание. Пример друга оказывается более убедительным, чем родительская воля. Гордость Протея уязвлена и ищет оправдания, которое дает его отец. Это первая иллюстрация того, что мы не раз будем видеть в нашей книге. Вопреки расхожим представлениям, отцы как таковые значат у Шекспира очень мало. Не будучи важными сами по себе, как, например, у Фрейда, они выступают у него масками миметического желания.

По приезде в Милан Протей невольно припоминает другу его равнодушие к Джулии:

Но вам скучны рассказы про любовь  
И радости большой не доставляют.  
(126-127)

Герой немного обижен – и вместе с тем полон смешанного с завистью восторга перед независимостью своего друга. Вот она, единственная подлинная причина, по которой он, в конце концов, покидает Верону: равнодушие Валентина к Джулии ослабило влечение Протея к ней.

Приезд Протея в Милан – запоздалое подражание Валентину; столь же подражательна его внезапно вспыхнувшая страсть к Сильвии. Заразиться эротическим увлечением друга – событие куда более впечатляющее, чем смена места жительства, но подражательная модель в обоих случаях одна и та же. Если проанализировать диалог, под действием которого, сразу после короткой встречи с Сильвией, пробуждается страсть Протея, можно заметить, что оба события развиваются по одной и той же схеме. Протей пытается оставаться собой, но вскоре не выдерживает и снова подпадает под влияние Валентина:

*Протей:* Она – тот идол, что ты обожаешь?  
*Валентин:* Она, она, небесное создание!

*Протей:* Скорей земной образчик красоты.

*Валентин:* О, нет, – небесной.

*Протей:* Льстить ей не хочу.

*Валентин:* Польсти хоть мне. Хвала в любви приятна.

(II, iv, 144-148)

Для христианина именование «идол» звучит уничижительно. Оно намекает на ложное поклонение; «небесное создание»<sup>\*</sup> скорее заслуженно почитают, чем ему незаслуженно поклоняются.

Протей дважды пытается свести Сильвию с небес на землю, но Валентин снова и снова возвращает ее на небеса:

[*Валентин:*]... Коль не божество,

То с ангельскими наравне чинами –

Она превыше всех земных существ.

*Протей:* Да, кроме Джулии.

(152-154)

Две последние фразы объясняют, что именно задевает Протея: чрезмерные похвалы Сильвии неявно принижают Джулию. Протей ищет компромисс, но Валентина может устроить только полное и безусловное подчинение:

*Валентин:* Тем исключением

К моей любви почтенье исключишь ты.

*Протей:* Но вправе я предпочитать свою.

*Валентин:* Я предпочтенье высшее ей дам:

Пусть удостоится высокой чести

Носить за дамою моею шлейф,

Чтобы земля, коснувшись одеянья

И возгордившись милостью великой,

Растить цветы зимой не перестала,

В зиме суровой вечно пребывая.

(154-163)

Слушая это, Протей должен представить себе унылое будущее, какое ждет его в обществе жалкой Джулии. Он обречен оставаться

<sup>\*</sup> В оригинале *a heavenly saint*. Для рассуждений Жирара принципиально противопоставление «идола» и «небесной святой», которое в русских переводах отсутствует.

в тени блистательной четы и смиренно выказывать ей почтение. Сильвия, ни много ни мало, дочь правящего герцога. Это обстоятельство не стоит преувеличивать, но не замечать его тоже нельзя.

Валентин строит похвальное слово Сильвии, главным образом, на религиозных метафорах. Традиционная критика уличает этот язык в искусственности; подобное, утверждает она, можно сказать о любой женщине, при этом ничего не говоря именно о ней. Сейчас риторика снова входит в моду, но что любопытно, по той же самой причине, по какой ее недолюбливали наши предшественники: она равнодушна к истине, и это тешит современный расслабленный ум. Мы предпочитаем, чтобы язык никак не был связан с реальностью, и риторика, которая держится на таком разрыве, услужливо «подыгрывает» нынешнему нигилизму.

Однако этот разрыв не столь радикален, как может показаться. Я готов согласиться с тем, что определение «божественная» ничего не говорит о женщине как таковой. Религиозные метафоры нужны не для того, чтобы верно описать женскую красоту; у них другая задача. Мы уже видели, что в миметическом контексте внешние свойства отступают на второй план.

Это спор соперников, и такие метафоры здесь в высшей степени уместны. Они нанизываются по восходящей, обозначают нижнюю и верхнюю границы привлекательности. Джулия, на самом деле, не «звезда», Сильвия – не «солнце»\*, это крайние риторические преувеличения, но эти гиперболы искажают образы не больше, чем термометр, если бы числа на его шкале были бы умножены на сто или сто тысяч раз. Следовательно, даже если Сильвия – не «превыше всех земных существ», она все равно вожденней Джулии. Пусть Валентин не станет, женившись на Сильвии, олимпийским богом, он все равно возвысится над бедолагой Протеем и его убогой пассией.

Валентин пользуется этим языком так умело, что Протей с каждой минутой чувствует себя все несчастней. Чем пространней сентенции первого, тем короче и угрюмей реплики второго. Раньше, в Вероне, Протей чувствовал себя таким же баловнем фортуны, каким сейчас предстал перед ним Валентин. Любовь к Джулии делала его богачом, всех остальных – бедняками. Теперь один Валентин

\* В оригинале о Джулии сказано: *a twinkling star* (букв.: «мерцающая звезда»), о Сильвии – *a celestial sun* («небесное солнце»). Во втором определении содержится явная аллюзия на средневековые богородичные гимны.

богат, причем настолько, что его безмерное богатство превращает его друга почти в нищего.

Прежде, чем полностью поддаться магнетически-притягательному желанию Валентина, Протей в последний раз пытается отстоять собственное желание. Однако Валентин неумолим:

*Валентин:* Прости, Протей: бессилен мой язык;  
Пред ней достоинства других ничтожны.  
Она – одна!

*Протей:* Пускай одна и будет.

*Валентин:* Нет, ни за что: она теперь моя!  
Я так богат, владея этим кладом,  
Как сто морей, песок которых – жемчуг,  
Утесы – золото, а волны – как нектар.

(II, iv, 165-171)

Когда мы чувствуем себя безжалостно отвергнутыми, недостижимый мир обидчиков приобретает в наших глазах *трансцендентное* свойство, и это переживание возвращает к тому особому, одновременно архаическому и всегда актуальному религиозному опыту, который нашептывает, что боги чаще злы, чем милосердны.

Проще говоря, на сей раз Протею прямо сказано: в глазах друга он больше не представляет никакой ценности:

Прости, мой друг, тебя совсем забыл я,  
Но видишь, я безумен от любви.

(172-173)

Любовь торжествует над дружбой. Протей раздавлен, и ему кажется, будто он потерял не только возлюбленную Джулию и лучшего друга, но самого себя. Ненамеренная жестокость Валентина превращает Протея в полного парию, в одного из тех изгоев, какими были прокаженные в Средние века.

Под его ногами разверзается бездонная пропасть, а над ним вышляется прекрасная Сильвия в компании восторженного Валентина. Если бы она захотела протянуть Протею руку помощи, ей удалось бы вернуть его на землю живых. Валентин, который только что уничтожил своего друга, предлагает ему путь к воскресению: бедняге ничего не остается как направить свое желание к высшему божеству.

Язык рая и ада здесь наиболее уместен. Сначала Валентин пользуется им немного натужно, но к концу диалога он звучит очень убедительно. Спор сходит на нет, когда Протей полностью соглашается с идолопоклоннической риторикой Валентина. Он присоединился к культуре Сильвии.

В отличие от Протея, Валентин кажется стойким к миметическому желанию. В Вероне он отказывается разделить восторги друга; в Милане, насколько можно об этом судить, он влюбляется без посторонней помощи. У его влечения к Сильвии нет образца, оно ничем и никем не опосредовано. Но это самостоятельное желание – еще одна миметическая иллюзия. Валентин сложнее, чем представляется на первый взгляд; мы только что видели, как он самым навязчивым образом хвалил Сильвию, чтобы «очаровать» ею Протея, а чуть раньше он столь же навязчиво расхваливал друга перед Сильвией и ее отцом. Если бы с Сильвией он был так же убедителен, как со своим другом, эти двое слились бы в объятиях. В конце концов, произошла бы беда куда более тяжкая, чем та, к которой, по сути, привели действия Валентина – именно такая беда случится в более поздних пьесах, прежде всего в «Троиле и Крессиде». Валентин – невольный сводник, предвосхищающий добровольных сводников последующих комедий. Он так рьяно действует против самого себя, что мы поневоле начинаем задумываться: чего он на самом деле хочет?

Может быть, Валентин втайне лелеет мечту о любовной связи между своей возлюбленной и ближайшим другом? Такое предположение вполне допустимо, даже необходимо, но оно не должно привести нас к подмене шекспировского текста какой-либо психоаналитической теорией. К тому же у нас есть средство, позволяющее выйти за пределы ложной дихотомии нормального / аномального желания.

Не стоит забывать, что у Валентина и Протея была вполне весомая причина убеждать друг друга в достоинствах своих возлюбленных – их дружба, которая тянется с детства. Выбор жены настолько важен, что отрицательный или даже прохладный отклик близкого друга побуждает нас усомниться в разумности собственного выбора. Нам нужно не формальное одобрение, а полная и пылкая поддержка.

Равнодушие Валентина к Джулии сначала подтачивает, а потом убивает чувство Протея. Понятно, что Валентин хочет избе-

жать подобной участи, поэтому пытается убедить друга в том, что Сильвия несравнимо прекрасней Джулии. Валентин охладел бы к Сильвии так же, как его друг охладел к Джулии, если бы Протей в Милане ответил ему тем же, чем он сам ответил ранее, в Вероне. Чрезмерные похвалы в адрес Сильвии – всего лишь способ избежать этой опасности.

Чтобы заставить Протея признать безусловное превосходство своей возлюбленной, Валентин явно преувеличивает собственные восторги. Это не означает, что он равнодушен к очаровательной девушке, но от увлечения до фанатичного культа, открыто им признаваемого, такая даль, которую невозможно преодолеть без парадоксальной помощи Протея. Хотя выбор Валентина в пользу Сильвии миметически не обусловлен, как выбор его друга, в избыточных похвалах явно прослеживается миметическое измерение. Валентин утрирует свое желание, чтобы заразить им Протея и *a posteriori* превратить его в миметическую модель.

Как Валентин убедил Протея в божественности Сильвии, нам ясно; как Протей уверил Валентина в том же – менее очевидно, хотя в этом действе ему, несомненно, отводится некая роль. По мере того, как Протей очаровывается Сильвией, растет страсть Валентина к ней, и его речь становится все более живой.

В своих действиях Валентин не оригинален; все мы видим, что так поступают многие люди, а если у нас нет устойчивой аллергии на самоанализ, мы даже можем поймать за этим самих себя. Мы не доверяем собственному желанию до тех пор, пока оно не отразится в желаниях другого человека. Сами того до конца не осознавая, мы ждем подтверждения от друзей и пытаемся расположить их к нашему, пока еще не окончательному выбору, выбору, который наше желание должно упорно отстаивать, чтобы не казаться подражательным. Однако такое упорство отнюдь не предопределено и не каждый обременяет себя им. С помощью миметически обусловленной модели Валентин пытается придать весомость своему пока еще зыбкому желанию и тем самым превратить полуправду о любви к Сильвии в «полную правду».

Потребность Валентина в миметическом влечении Протея сама по себе миметична. Ассиметричность в положении двух друзей не разрушает, а, напротив, создает фундаментальную симметрию их миметического партнерства.

Любитель копаться в психопатологии найдет в поведении Валентина и Протея всевозможные «симптомы», хотя выражены они пока еще довольно слабо. Такие симптомы – не плод воображения, тем более, что во многих поздних пьесах Шекспира – в их числе «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Троил и Крессида», «Отелло», «Цимбелина» и «Зимняя сказка» – они вновь проявятся в полную силу.

Нетрудно разглядеть что-то «садистское» в попытках Валентина вызвать зависть у друга и что-то «мазохистское» в его страданиях от негативных последствий этой зависти. Можно счесть «экзгибиционизмом» его стремление показать Протею красоту Сильвии; можно также диагностировать в нем «латентный гомосексуализм», о котором писал Фрейд. Все это имеет смысл, однако наше понимание пьесы будет скорее искажено, чем обогащено, если, увлекшись психиатрической терминологией, мы забудем, что для самого Шекспира поступки его героев объясняются прежде всего миметическим влечением.

Мужчина не может предоставить лучшего доказательства, что женщина желанна, чем то, что он ее действительно желает. Было бы преувеличением утверждать, будто Протей в Вероне, равно как и Валентин в Милане, действительно хотели, чтобы друг влюбился в их пассию. Однако между ожиданием поощрения со стороны друга и подталкиванием его и женщины в объятия друг друга пролегает очень тонкая грань.

Стоит эту грань перейти, и мы чувствуем, что перестушили черту, отделяющую норму от «извращения» и патологии, пусть даже внешне ситуация не меняется, и трактовка ее – по-прежнему «в глазах смотрящего». Сейчас я хотел бы сказать только одно: всегда остается возможность вернуть более или менее «извращенную» интенцию к естественным побуждениям двух друзей детства, которые подражают желаниям друг друга, потому что они так поступали всегда и потому что это подражание неизменно укрепляло как желания каждого, так и их общую дружбу.

Тот самый человек, который делает все, чтобы заразить своим желанием друга, при мельчайших признаках удачи, сходит с ума от ревности. У позднего Шекспира это правило действует даже в случае такого прожженного сводника, как Пандар. Сейчас мы понимаем, почему: как только желание субъекта воспламеняется «отраженным» желанием его друга, оно, каким бы ярким ни было, таит в



себе страх состязательности, которой недоставало влечению, пока оно было слишком слабо для настоящего соперничества.

Вопреки общему мнению, наличие узнаваемых симптомов еще не доказывает самодостаточность патологических интерпретаций. На всех уровнях диахронического прочтения более оправданной оказывается миметическая перспектива. Она позволяет проследить, как симптомы обуславливают травматичный опыт миметической «двойной связи»: Валентин и Протей одновременно обнаруживают, что привычный императив дружбы – *подражай мне* – таинственным образом перекликается с другим императивом – *не смей мне подражать*. Все «патологические признаки» – не более чем следствие неспособности друзей вырваться из «двойной связи» или хотя бы отчетливо ее осознать.

Невинная дружба и разрушающий ее миметический парадокс – это важнейшая истина; Пандар, как мы далее увидим, не более чем миметическая карикатура этой основополагающей истины. Психопатологические интерпретации законны до тех пор, пока они не претендуют на первенство. В шекспировском мире порочное желание не возникает само по себе, но всегда миметически рождается из «двойной связи»; иными словами, оно никогда не объясняется нашей плотской природой или инстинктивными влечениями. Это относится и к в высшей степени пронизательному Фрейду, если толковать его в современных терминах, но Фрейд не догадывался о том, что уже знал Шекспир.

Единственный способ вырваться из миметической двойной связи, единственное радикальное решение состояло бы в том, чтобы друзья раз и навсегда отказались от всякого желания обладать. Им надо выбирать между трагическим конфликтом – и полным самоотречением, Царством Божьим, «золотым правилом» Евангелия. Выбор этот настолько пугает, что шекспировские герои и героини стараются ускользнуть от него и потому обречены на изломы и искажения судьбы, неизбежные при постоянном миметическом удвоении. Поиск компромиссов ведет к болезненному сочетанию несочетаемого, когда самоотречение, окрашенное в грязноватые тона извращенной сексуальности, оборачивается пародией на самое себя, а несоединимые ценности и смыслы – дружба и Эрос, обладание и великодушие, мир и война, любовь и ненависть – перепутываются друг с другом.

Ближе к концу пьесы эта фундаментальная двусмысленность наглядно проявляется в необычном поведении Валентина, а именно в

его действиях сразу после того, как Протей попытался обесчестить Сильвию. Валентин ее спасает, затем следует общее примирение и победитель, минуту назад соединившийся со своей возлюбленной, буквально предлагает ее несостоявшемуся насильнику:

Коль Сильвия – моя, твоя она.

(V, vi, 83)

Этот щедрый дар не только пренебрегает чувствами Сильвии, но поощряет преступное действие. Склонные верить, что злодей должен быть сурово покаран, традиционные критики обычно возмущаются *чрезмерным великодушием* Валентина. Однако, при всей суровости, им невдомек, что Валентин должен искупить предательство. Сначала он сам не понимал, как его миметическое поддразнивание действовало на Протея, теперь, наконец, осознает и, не впадая при этом в самоправедное негодование, предлагает единственный мирный выход – отдать сопернику предмет тяжбы, то есть Сильвию. Подобно Аврааму, Валентин готов принести любовь на алтарь дружбы.

Итак, раскаявшийся Валентин пытается искупить свой грех. Если смотреть с позиций самоотверженной дружбы, никакой двусмысленности здесь нет. Остается иное – наше отвращение: мы хотели бы интерпретировать «чрезмерное великодушие» Валентина как высокий дружеский жест, но оно неизбежно напоминает о том, как заразительно он расхваливал красоту Сильвии.

Обе трактовки явно противоречат друг другу, но выбрать между ними невозможно, да и не стоит выбирать. Разрубить гордиев узел обычным способом не удастся, в том смысле, что любые попытки интерпретировать сюжет вне миметической *двойной связи*, разрешить коллизию, обойдясь без полного самоотречения, рожают своего рода чудовищ, ложное соединение несоединимых сущностей. Подобная амбивалентность – типично шекспировская черта; о ней со временем мы поговорим более подробно. Для Шекспира двойная связь миметической любви-ненависти – травма *par excellence*, она способна извратить, если не насильственно разрушить, любые человеческие отношения.

Шекспировскую амбивалентность можно бы определить как осквернение трагедии «золотым правилом» и «золотого правила» трагедией; порочное смешение их. Слепо доверяясь псевдонауке о сексуальных влечениях и инстинктах, мы не только утратим из

виду трагическое измерение всей шекспировской драматургии, но и сама сексуальная проблематика в ней останется для нас «темным местом».

Двойная связь миметического желания, очевидная в «Двух веронцах», прослеживается во всех произведениях Шекспира. На мой взгляд, неспособность критиков ее признать пагубно сказывается на большинстве интерпретаций. Эта особенность продумана не глубже, чем проблематика извращенного желания в шекспировских пьесах, которая также никогда не обсуждалась открыто. Даже те исследователи, которые ставят «неудобные» вопросы о взаимоотношениях Валентина и Протея, в конце концов, предпочитают стереть парадокс вместо того, чтобы его открыто признать.

По моему убеждению, так поступает, например, Энн Бартон<sup>2</sup>, чьи трактовки я считаю необычайно проницательными, но и она описывает конфликт между друзьями как противоречие между любовью и дружбой. Это в корне неверно; коллизия пьесы не сводится к противопоставлению двух типов связей между людьми.

Допустим, оба – и Валентин, и Протей – отказываются от любви во имя дружбы. Это означает, что они снова будут подражать друг другу, и рано или поздно их опять привлечет одна и та же женщина или появится другой возжеланный «объект», который они не смогут друг с другом поделить, и это снова разрушит их союз. Валентин и Протей остаются друзьями лишь до тех пор, пока хотят одного и того же, но именно общее желание, в конце концов, делает их врагами. Никто из них не сможет пожертвовать дружбой ради любви или любовью ради дружбы, не жертвуя при этом тем, что он хотел бы оставить – и не оставляя то, что хотел бы отдать.

Конфликт между любовью и дружбой – не более чем словесный трюк, мнимая развязка неразрешимой коллизии, которая держится на нерасторжимой миметической связи героев. Тут поневоле вспомнишь французских критиков – великих умельцев драпировать наготу откровенного миметического соперничества благородными тканями ложных этических споров между честью и любовью, между страстью и долгом и т.д. Однако этим грешат не только французы, но в той или иной мере все исследователи; до тех пор, пока не осознана исключительная значимость миметического соперни-

<sup>2</sup> Introduction to “The Two Gentlemen of Verona,” in *The Riverside Shakespeare*, 143-146.

чества, все трактовки трагедии обречены на разного рода концептуальные иллюзии. Критикам, в конце концов, ничего не остается, как прятать трагедию за отвлеченными «ценностями».

Трагедия несводима к противоположению концептов, и никто не показывает это так убедительно, как Шекспир. Он так четко прописывает двойную миметическую связь, что читателю трудно ее не заметить, но именно это вызывает лютую ярость тех критиков, которые подходят к его текстам слишком близко, чтобы понять, что же он делает. Когда Томас Раймер сетует, что «Отелло» – пьеса ни о чем или почти ни о чем, он не лукавит<sup>3</sup>. Шекспир гораздо меньше других склонен скрывать человеческие несовершенства за условностями гуманистической болтовни.

Антагонисты в его трагедиях не спорят о «ценностях»; они одного и того же хотят и одинаково мыслят. Более того, они не выбирают объекты своих влечений произвольно; это не прихоть, не каприз, не причуда и не издержки экономической системы, в которой благ гораздо меньше, чем желающих их получить. Шекспировские герои единодушны в желаниях и мыслях исключительно потому, что они близкие друзья и братья во всех смыслах слова «брат».

Когда Аристотель определяет трагедию как конфликт «среди близких людей»\*, он не ограничивает понятие «близкие» семейным кругом. Глубоко укорененное в человеческой *psyche* миметическое соперничество в равной мере определяет суть как согласия, так и разногласий между людьми.

Трагическое вдохновение, несводимое к сочинению трагедий, начинается с признания этой суровой реальности. Именно с ней мы имеем дело в «Двух веронцах». В важном монологе Протея, который я уже не раз цитировал, мы также находим следующие строки:

И к Валентину холодней усердьё:  
Уж не по прежнему его люблю;  
Но чересчур его люблю я даму, –  
Вот почему его люблю я меньше.

(II, iv, 203-206)

<sup>3</sup> Thomas Rymer, "Against Othello," из *A Short View of Tragedy*, цит. по: J. Frank Kermode, ed., *Four Centuries of Shakespearean Criticism* (New York: Avon Books, 1965), 461-469.

\* Аристотель, «Поэтика», в: *Сочинения в четырех томах*, М.: Мысль, 1983, т. 4, с. 660.

Этот фрагмент не способен поразить особой красотой или самобытностью; любителю изящного слога и недосказанностей он покажется слишком простым и банальным. Тем не менее он указывает на истоки того конфликта, который постоянно происходит «в реальной жизни» – и определяет содержание не только шекспировского, но и всего великого театра.

Сюжет комедии держится на миметическом соперничестве Валентина и Протея; подобное соперничество прослеживается во всей европейской драматургии и романном повествовании. Однако лишь наиболее проницательные – греческие трагики, Шекспир и Сервантес, Мольер и Расин, Достоевский и Пруст и немногие другие писатели – относились к нему всерьез. Только в великих шедеврах европейской прозы и театра миметическое соперничество создает сюжет и объясняет его.

Любопытно, что литературоведы принимают миметический конфликт героев как должное и потому не обращают на него ни малейшего внимания. Их теоретические изыскания опираются не столько на художественные тексты, сколько на философские и социологические гипотезы, авторы которых упорно отказываются замечать, как притягивает Шекспира именно то, что им кажется общим местом. Миметическое соперничество обходят в своих концептуальных построениях не только философы, психологи, социологи и психоаналитики; его упускают из виду даже полемологи, исследователи конфликтов. И все теоретики подражания от Платона и Аристотеля до Габриеля Тарда, все современные экспериментаторы, исследователи подражательного поведения как будто не замечают очевидный и вместе с тем первоосновной парадокс *конфликтного мимесиса* (*conflictual mimesis*).

Конфликтологи изобретают множество теорий о природе и происхождении разногласий между людьми, даже не допуская мысли о миметическом соперничестве. Если явной вины ни на ком нет, то должна быть некая идея или химическая субстанция – нечто фундаментально иноприродное тому, что составляет сущность дружбы и друзей. Они ищут врожденную агрессивность, запрятанную глубоко в генах человека, они советуются с нашими гормонами, призывают на помощь Марс, Эдипа и бессознательное, клянут диктатуру репрессивной семьи и других социальных институтов, но ни единым словом не упоминают о миметическом соперничестве. Эту «скандальную» сторону отношений между людьми многие

из нас стараются не замечать, поскольку ее признание оскорбляет наши высокие представления о межчеловеческих связях. Мы верим, что конфликты – это аномалия, а согласие – норма, особенно когда речь идет о таких замечательных друзьях, какими были Валентин и Протей.

Трагик мыслит иначе. Вместо того, чтобы стыдливо умалчивать о той неприглядной реальности, какую люди, как правило, стараются не замечать, он сосредоточен именно на ней: уже в ранней комедии Шекспира есть немало строк, в которых неявно намечен трагический парадокс. Застигнув друга в тот миг, когда тот готов обесчестить Сильвию, Валентин восклицает:

Удар жестокий! Жизнь недорога,  
Коль друг нам ненавистнее врага.\*  
(V, iv, 71-72)

Это не риторическое преувеличение, но недвусмысленная подсказка: на самом деле, комедия – о таинственной и пугающей близости, более того, схожести миметической любви и миметической ненависти. Почти во всех произведениях Шекспир показывает, как друзья или братья становятся врагами по причинам, понятным только в миметической перспективе. Обратное также истинно: заклятые враги нередко превращаются в друзей без видимых на то резонов.

Если мы признаем, что друг бывает худшим врагом, следует допустить, что враг может оказаться лучшим другом. Тем, кому этот парадокс кажется утрированным, стоит перечитать «Кориолан», последнюю из великих шекспировских трагедий. Вместо двух близких друзей, которые становятся врагами, а потом снова друзьями, здесь есть грозные воины Кориолан и Авфидий – смертельные соперники, которые на время становятся близкими друзьями. Когда разгневанные горожане, в конце концов, изгоняют непобедимого, но властолюбивого Кориолана, он просит помощи у полководца вольсков Авфидия, с которым многие годы ожесточенно сражался. Обращенную к заклятому врагу дерзкую просьбу герой объясняет тем, что пылкая любовь и жгучая ненависть непостоянны, и в каждый миг одно чувство может смениться другим:

\* В оригинале: *O times most accurst! Mongst all foes that a friend should be the worst.* Смысл первой фразы точнее передан в переводе В. Левика: «О подлый век обмана!».

О, как мир изменчив!  
Друзей по клятвам, в чьей груди, казалось,  
Стучало сердце общее, друзей,  
Деливших труд, постель, забавы, пищу,  
Любовью связанных и неразлучных,  
Как близнецы, – мгновенно превращает  
Пустяжный случай во врагов смертельных.  
А недругов, которых сна лишали  
Их ненависть и мстительные планы,  
Такой же мелкий и внезапный повод  
Сближает, заставляет подружиться  
И браком два потомства слить в одно.\*

(IV, iv, 12-22)

Последующие события подтверждают слова Кориолана: убедившись, что они очень похожи и единоклюбы в пристрастиях, недавние враги обнимаются. Авфиций поручает Кориолану возглавить военную экспедицию против Рима. Но, конечно, очень скоро сопернические амбиции снова просыпаются, и Кориолан убивает своего миметического соперника, которого он любит и ненавидит с равной силой.

Как видим, структура конфликта в комедиях и трагедиях одна и та же. Единственное отличие состоит в том, как он разрешается – насильственно или нет, но это полностью зависит от воли драматурга.

Все наши теории конфликта и даже наш язык отражают общепринятое представление, что чем интенсивней конфликт, тем шире пропасть между антагонистами. Дух трагедии следует противоположному принципу: чем интенсивней конфликт, тем меньше места для различий в нем. Шекспир формулирует эту главную миметическую истину многими разными способами; если прочитывать их в миметической перспективе, то их рациональность становится очевидной. То, что справедливо для Валентина и Протея или для Кориолана и Авфиция, справедливо и для Цезаря и Марка Антония в «Антонии и Клеопатре»:

...скрепа их дружбы обернется причиной раздора.\*\*

(II, vi, 155-157)

\* «Кориолан», перевод Ю. Корнеева, цит. по: Уильям Шекспир, *Полное собрание сочинений в восьми томах*, М.: Искусство, 1960, т. 7, с. 362.

\*\* «Антоний и Клеопатра», перевод О. Сороки, цит. по: Уильям Шекспир, *Комедии и трагедии*, М.: Аграф, 2001. Ср. в переводе Д. Михайловского: «...то, в чем со-

Справедливость требует заметить, что наша интерпретация «Двух веронцев» нуждается в некоторых уточнениях. Ради наглядности я несколько преувеличил миметическую симметрию между двумя протагонистами, хотя в действительности она далеко не идеальна; здесь, несомненно, требуется более взвешенный подход.

Эта симметрия – не плод моего воображения, но в ранней пьесе она еще не столь всеохватна, как это будет у позднего Шекспира. Она уже во всеуслышание заявляет о себе, но в паре со своей неловкой противоположностью – ассиметрической концепцией главных героев. Возникает ощущение, будто автор мечется между двумя противоположными замыслами собственной комедии.

Иногда нам кажется, что протагонисты в равной мере охвачены одним и тем же миметическим желанием, и симметрия, она же полная взаимность, между ними абсолютна. В других ситуациях создается впечатление, будто «дурные» миметические желания свойственны исключительно Протею, и его порочность создает тот темный фон, на котором призрачная добродетельность Валентина обретает весомость и *бытие*. Когда это случается, Протей предстает традиционным «злодеем», а Валентин – традиционным героем.

В более зрелые годы Шекспир категорически откажется от этой условной ассиметрии, которая существует между Валентином и Протеем, и будет деконструировать дихотомию герой / злодей более тщательно, чем делает это в «Двух веронцах». Пока же его ранняя пьеса колеблется между традиционной комедией, где зависть, ревность и прочие дурные (миметические) чувства свойственны исключительно Протею, и самобытной шекспировской коллизией, в которой миметические издевки Валентина над Протеем есть точный эквивалент вероломства последнего.

Таким образом, «Два веронца» сочетают в себе равно старую схему дошекспировской комедии с ее привычкой прятать миметическую дополнительную за фигурами козлов отпущения и радикально миметическую концепцию, которая будет царить во «Сне в летнюю ночь». Я подчеркнул то, что в этой пьесе указывает на шекспировское будущее, а не реликты той театральной традиции, которую зрелый Шекспир полностью и решительно отвергнет.



## БЫЛ УЯЗВЛЕН ЗЛОЙ ЗАВИСТЬЮ

### Коллатин и Тарквиний в «Обещанной Лукреции»

*М*иметическое желание – не мимолетная фантазия раннего Шекспира, а сквозной мотив, который прослеживается не только в его пьесах, но и в поэме «Обещанная 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 замышлял 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.

«Обещанная 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:

*Perchance his [Collatine's] 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* (здесь: внушенный)\*\*. Если по каким-то причинам понятие миметическое желание вас смущает или кажется нешекспировским, его вполне можно заменить собственно шекспировским термином – внушенное желание. В нашем контексте эти понятия равнозначны.

Однако это не синонимы. *Внушенное желание* недвусмысленно, но как исследователь этого желания я должен сделать некоторые оговорки. Здесь подразумевается слишком много пассивности, 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 пробудить желание в другом; даже у Шекспира желание часто становится миметическим без со-

\* Все цитаты из «Обесчещенной Лукреции» 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.

действия и даже без ведома 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 это последнее определение: оно очень точно описывает 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 ко 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 влеком завистью, но ею же движим и Коллатин. Зависть к зависти Тарквиния миметически уподобляет Коллатина сопернику, отождествляет с ним. Различие между героем и злодеем снимается.

Особое внимание Шекспира к этому мы снова можем увидеть в сцене, когда Лукреция пытается образумить обуянного 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 желания, 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 и оказалось причиной или одной из причин, по которой Шекспир предпочел драматургии эпическую поэму.

Итак, мы убедились, что миметическое желание – не иноприродный шекспировскому творчеству концепт и не «литературоведческий инструментальный», который я, критик, пытаюсь применить к его работам извне. Эти авторские комментарии продолжают и развивают начатое в «Двух веронцах» – размышление над тем, что Шекспир считает очень важным в его собственной работе.

Поэма начинается с бешеной спешки Тарквиния назад в Рим\*, обремененного одним лишь желанием – обесчестить Лукрецию:

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

\* В Коллаций, находящийся в пяти милях от Рима.

И стан обнять Лукреции невинной,  
Возлюбленной супруги Коллатина.

(1-7)

Шекспир называет это желание *false*<sup>\*</sup>, и оно действительно «ложное», поскольку Тарквиний позаимствовал его у медиатора Коллатина. Это не означает, что где-то в этой поэме существует истинное желание, которое может быть убедительно противопоставлено ложному желанию насильника.

Романтические, равно как и модернистские, идеологии создали культ «истинной любви» или, говоря современным языком, «реального желания»; и то и другое узнается по спонтанности. Считается, что интенсивность и аутентичность идут рука об руку. Миметическое желание считается слабым потому, что оно – просто копия, а копии никогда не дотягивают 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 Тарквиний, 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 поддразнивая 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.

При том, 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 оригинале вторая строка звучит так: *Borne by the trustless wings of false desire*. В русских переводах *false* (ложный) отсутствует.

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)

Критики 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 недо-

вольство 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 сгущавшихся 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 честью<sup>1</sup>.

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 ве-

<sup>1</sup> *The Riverside Shakespeare*, p. 1722. [Русский текст приводится по: Тит Ливий, *История Рима от основания города*, кн. I, перевод М. Гаспарова.]



ронцами»: 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 неотвратно 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 угледеть в первом произведении, в любовь без взгляда как такового.

В «Обесчещенной Лукреции» Шекспир намеренно отступает от латинского источника, но это отступление парадоксальным образом 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 установле-

нию 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 закамуфлировано 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 мифологии<sup>2</sup>.

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, 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 безразличность предшествует и лежит в основе четко структурированного гонения (*the differential structure of scapegoating*).

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 услышит великая

<sup>2</sup> См.: René Girard, *Violence and the Sacred* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977); "To Double Business Bound": *Essays on Literature, Mimesis and Anthropology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978); *The Scapegoat* (Baltimore: The Johns 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.: НЛЮ, 2010; *Козел отпущения*, СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2010; *Вещи, сокрытые от создания мира*, М.: ББИ, 2016.]

трагическая поэзия. Шекспир отчасти деконструирует гонение республиканцев на Тарквиния тем, что поровну делит ответственность между насильником и супругом: недифференцированность взаимного насилия для него убедительней мифического различия внутри гонительской логики. Все мифологические источники он интерпретирует как потайные хранилища миметического соперничества – блестящее, на мой взгляд, прозрение, что даже эти полностью вымышленные элементы в поэме актуализируются.

В «Обесчещенной Лукреции» Шекспир впервые пробует то, что впоследствии он станет делать во всех других пьесах: он обезличивает 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»<sup>3</sup>. Это прозрение проступает уже в его трагической интерпретации свидетельства Тита Ливия, которое зараженные плоским эмпиризмом историки, филологи и даже структурные антропологи не только не могут превзойти, но даже не способны признать.

После «Обесчещенной 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 второстепенный 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

<sup>3</sup> См. главы 21 – 25.

эту истину и навязывать читателям то, чего они не хотят видеть. Если их такое «зрелище» отпугивает, они найдут всевозможные поводы охаять 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, безупречно отвечающую на неприязнь к его чрезмерно пылким усилиям поделиться открытием миметического желания. 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 «Обесчещенной 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.