

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Луговцова Александра Эдуардовна

**НОВЕЛЛЫ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА:
СПЕЦИФИКА ПРИЕМОВ ПОВЕСТВОВАНИЯ**

Специальность 5.9.2 — Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук
Е.В. Халтрин-Халтурина

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Генри Джеймс и викторианское повествовательное наследие	24
1.1. Викторианский «драматический монолог» и его прозаическое развитие	25
1.2. Принцип <i>visitable past</i> и ретроспективная организация повествования	62
1.3. Женский образ в ранних новеллах: нарративная функция и этическая роль	88
ГЛАВА 2. Генри Джеймс и становление модернистского повествования	119
2.1. «Поток восприятия» как повествовательная техника	120
2.2. Сценичность и изображение конфликта в новеллах 1890-х гг.	169
2.3. Герой поздних новелл: между возможностью и действительностью	193
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	231
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	237
ПРИЛОЖЕНИЕ	254
Справочно-аналитическая таблица с перечнем основных повествовательных приемов в новеллах Г. Джеймса.....	254

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Генри Джеймса (Henry James, 1843–1916) занимает особое место в истории англо-американской литературы. Писатель, родившийся в Америке и избравший Европу своим духовным и культурным домом¹, оказался в эпицентре тех литературно-эстетических процессов, которые на рубеже XIX–XX веков привели к формированию модернистской эстетики. В историях литературы Джеймс неизменно оказывается фигурой, курсирующей между разными типами ценностных систем и устоев — культурных, социальных, национальных, художественных. В частности, его проза одновременно сохраняет связь с английской, прежде всего викторианской, повествовательной и поэтической традицией, но в то же время обнаруживает черты той художественной системы, которая позднее будет определена как англо-американский модернизм. Именно благодаря балансированию Джеймса-прозаика на пересечениях многих традиций вопрос о его месте в литературном процессе остается в центре научных дискуссий. Существенен интерес и к динамике изменений писательского мастерства Генри Джеймса: каким образом происходит преобразование традиционных для того времени повествовательных моделей в его произведениях? с помощью каких художественных средств он создает и меняет структуру текста? и как на протяжении нескольких десятилетий трансформировались его представления о человеческом сознании?

Если рассматривать восприятие творчества Генри Джеймса на уровне университетской филологии, свидетельствующей о широко распространенных тенденциях в рецепции его творчества, то обнаруживается следующая картина. В зарубежной традиции Джеймс прочно закреплен в истории англоязычного романа как автор «международной темы» (“the international theme”)², теоретик «искусства

¹ Как справедливо заметил А.Я. Ливергант, «американец по рождению и англичанин, так сказать, по творческому призванию» (см.: *Джеймс Г.* Записные книжки, дневники, письма, эссе: пер. и вступ. ст. А. Ливерганта // Иностранная литература. 2011. № 1. С. 125).

² Под «международной темой» в джеймсоведении понимается конфликт между американской культурной наивностью (или ее видимостью) и европейской искушенностью, который Джеймс разрабатывал в таких известных произведениях, как «Дейзи Миллер», «Европейцы», «Послы» и

прозы» (“the art of fiction”) и создатель «позднего стиля» (“the latter style”). Примечательно, что творчеству Генри Джеймса нередко посвящаются специальные лекции в контексте исключительно британской литературы. К примеру, в обзорном курсе по истории становления английского романа Тимоти Спёргин отводит Джеймсу отдельную лекцию из 24-х (Lecture 17. James and the Art of Fiction), помещая ее между материалами о Т. Харди и Дж. Конраде и поясняя свой подход следующим образом: «Джеймс родился в Соединенных Штатах и обычно рассматривается как американский писатель, хотя значительную часть своей взрослой жизни он провел в Англии и в конечном итоге принял британское подданство. Он включен в данный курс по простой причине: его отсутствие оставило бы зияющий пробел в наших представлениях о традиции английского романа»³. Спёргин также акцентирует известный факт из истории создания литературно-критической прозы Джеймса: она формировалась и оттачивалась в полемике непосредственно с английскими писателями. Так, известный джеймсовский очерк «Искусство прозы» (“The Art of Fiction”, 1884; опубл. в лондонском журнале *Longman’s Magazine*) был написан как полемический отклик на лекцию английского писателя, автора 32 романов, Уолтера Безанта (Walter Besant, 1836–1901) «Художественная проза как одно из изящных искусств» (*Fiction as One of the Fine Arts*, 1884; позже издана с тем же названием, как и у Генри Джеймса: «Искусство прозы»⁴). Действительно, Джеймс являлся активным

ряде других. Джеймс определял эту тему как «конфликт нравов» (“the opposition of manners”). См.: *Blackmur R.P. Introduction // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces / ed. and with an introd. by R.P. Blackmur. N. Y.; London: C. Scribner’s Sons, 1934. P. XIX.*

³ “James was born in the United States and is often identified as an American writer, even though he spent much of his adult life in England and eventually chose to become an English citizen. He’s included in this course for a simple reason: His absence would leave a gaping hole in our understanding of the English novel tradition.” (*Spurgin T. The English Novel (Course Guidebook). Chantilly, Virginia: The Teaching Company, 2006. P. 80*). Здесь и далее переводы и подстрочники выполнены мной, если не обозначено иначе. — А.Л.

⁴ См., например издание обоих трактатов под одной обложкой: *Besant W. & H. James. The Art of Fiction. Boston: Cupples and Hurd, <1885>. 85 p.* Несмотря на то, что эссе Генри Джеймса “The Art of Fiction” нередко рассматривается как манифест литературного реализма (см., например, энциклопедию *Britannica*), сопоставление его с одноименной лекцией Уолтера Безанта показывает существенное различие их эстетических установок. Именно Безант формулирует нормативную программу викторианского реализма, основанную на принципах наблюдения, правдоподобия и «осознанной нравственной цели». Джеймс же, сохраняя интерес к

участником литературной полемики на страницах английских журналов и публиковал свои творческие манифесты в британских изданиях.

В отечественных лекционных курсах по истории зарубежной литературы⁵ творчество Джеймса тоже осмысливается не только на фоне литературы США, но и в широком контексте «эдвардианской» (т. е. преимущественно британской) прозы, с акцентом на религиозно-философскую проблематику, интерес к прагматизму и характерное для рубежа веков стремление к утверждению «жизни как таковой»⁶.

Что касается серьезных текстологических работ в области джеймсоведения, то нельзя обойти вниманием современные научные издания текстов писателя, которые свидетельствуют о растущем интересе именно к его новеллистике. Кембриджский университет (совместно в Англии и США), выпускающий полное собрание художественных произведений писателя (*The Cambridge Edition of the Complete Fiction of Henry James*), занимается изучением и публикацией короткой прозы Джеймса (tales)⁷; выходят откомментированные издания его предисловий⁸ и теоретических работ⁹.

В России работает целая плеяда джеймсоведов, уделивших немало внимания самым разнообразным произведениям Джеймса (о чем мы будем говорить подробнее, освещая степень изученности интересующей нас проблематики).

художественной достоверности, переносит акцент с объективной репрезентации действительности на индивидуальное восприятие и свободу художественного опыта.

⁵ В лекционном курсе Б.М. Проскурнина, посвященном английской литературе 1900–1914 гг. творчество Генри Джеймса упоминается в широком контексте «эдвардианской» прозы, наряду с произведениями Дж.Р. Киплинга, Дж. Конрада, Р.Л. Стивенсона, что позволяет увидеть связь писателя с широким кругом англоязычных авторов; см.: *Проскурнин Б.М.* Английская литература 1900–1914 годов (Дж.Р. Киплинг, Дж. Конрад, Р.Л. Стивенсон). Текст лекций. Пермь: Перм. гос. ун-т, 1993. 96 с. О переключках между викторианством и модернизмом см. также: *Вершинина Д.Б., Проскурнин Б.М.* Сфинкс английского модернизма: Литтон Стрейчи и его книга «Именитые викторианцы» // *Стрейчи Л.* Именитые викторианцы. М.: Ладомир, 2022. С. 315–346.

⁶ Имеется в виду характерный для рубежа XIX–XX веков мировоззренческий сдвиг, когда писатели утверждают самоценность жизни, противопоставляя ее пониманию жизни как внешней событийности, социального успеха или морального долга.

⁷ *The Jolly Corner and Other Tales, 1903–1910* (2017), *The Aspern Paper and Other Tales, 1884–1888* (2022); на июль 2026 г. анонсировано издание *Daisy Miller and Other Tales, 1874–1879*.

⁸ *The Prefaces* (2024).

⁹ *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama: in 2 vols.* (2016).

Тем не менее надо заметить, что целостный корпус малой прозы Джеймса, при его значительном объеме и художественной неоднородности, всё еще оказывается на периферии исследовательского внимания. В отечественном литературоведении творчество Джеймса традиционно рассматривается преимущественно в контексте трансатлантической проблематики, психологического романа или становления модернистского романа. Представляется необходимым более точно описать место малой прозы Генри Джеймса в истории англо-американской литературы рубежа XIX–XX вв. в контексте движения от викторианских литературных традиций к предмодернистским или раннемодернистским. Заметим, что деление между предмодернистской и модернистской повествовательностью применительно к творчеству Генри Джеймса носит во многом условный характер, поскольку его авторский стиль формируется именно в зоне перехода между викторианским реализмом и модернистской эстетикой.

Необходимостью конкретизировать отдельные механизмы как американского, так и европейского литературного процесса на примере изучения творчества Генри Джеймса, особенно его недостаточно изученной малой прозы, к которой имеется немалый интерес¹⁰ в мировом и отечественном литературоведении, и определяется **актуальность** предпринимаемого здесь исследования.

Объектом исследования является малая проза Генри Джеймса, представленная корпусом новелл (*tales*), собранных Леоном Иделом (Leon Edel, 1907–1977)¹¹, известным исследователем творчества Генри Джеймса, в 12-

¹⁰ Примечателен также интерес к джеймсоведению среди молодого поколения филологов: в декабре 2024 г. на кафедре общей словесности филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова состоялся студенческий круглый стол «Секрет атмосферной прозы, или Поворот винта от Генри Джеймса». Материалы опубликованы в журнале «Литература двух Америк» (№ 18, 2025).

¹¹ В российском джеймсоведении имя Leon Edel транслитерируют по-разному; наиболее распространенные варианты: Эдель, Идель, Идел. Последнюю фонетическую транскрипцию используем не только мы. См., например, диссертацию Т.Л. Селитриной: Генри Джеймс и проблемы английского романа (1880–1890 годы). М., 1989. 439 с.

титомном издании *The Complete Tales of Henry James* (1962–1964), которое и в XXI в. продолжает пользоваться высоким научным авторитетом¹².

Предмет исследования составляют приемы повествования в новеллах Генри Джеймса, посредством которых формируется особый авторский стиль. Под *приемами повествования* в настоящей работе понимается совокупность художественных средств организации процесса «рассказывания» и восприятия изображаемого мира. К ним относятся принципы построения повествовательной перспективы, распределение знания между рассказчиком, персонажем и читателем, формы речевой репрезентации сознания, способы временной организации, ретроспекции и умолчания, а также сценические, визуальные и перцептивные механизмы. В центре внимания находятся не только отдельные технические элементы повествования, но и их функциональное взаимодействие: каким образом рассказчик, точка зрения, ретроспекция, драматизация, молчаливый адресат, фигура наблюдателя, женский образ, вещь, текст, портрет, письмо или телеграмма становятся механизмами порождения смысла. Способы использования разных приемов повествования определяют, по нашему мнению, переход джеймсовской малой прозы от викторианской повествовательной традиции к модернистской поэтике сознания.

В современном литературоведении термины «приемы повествования» и «нарративные приемы» часто используются как близкие или даже синонимичные¹³. В настоящей диссертации эти понятия не противопоставляются, но их различие учитывается функционально. Под нарративными приемами понимаются инструменты формальной организации повествовательной структуры: «точка зрения», тип повествователя, временная последовательность событий, модальность речи и т. д. Приемы повествования в нашем понимании — понятие более широкое; оно охватывает не только эти структурные элементы, но и те жанровые, риторические и драматургические механизмы, которые определяют сам способ

¹² *The Complete Tales of Henry James* / ed. with introd. by L. Edel. Philadelphia; N. Y.: J.B. Lippincott Company, 1962–1964. 12 vols.

¹³ К примеру, в англоязычной традиции понятиям «нарративные приемы» и «повествовательные приемы» соответствуют *narrative techniques*, *narrative devices*, *narrative strategies*.

«рассказывания», включая взаимодействие с читателем, построение ритма и создание эффектов недосказанности или суггестии.

Поясним также, что мы здесь будем иметь в виду под термином «**новеллы**». Мы выбираем это слово в качестве аналога джеймсовского термина *tales*. Почему выбран именно этот вариант перевода, когда в русских изданиях Джеймса при передаче значения слова *tales* помимо «новелл» употребляются также понятия «повесть» и «короткий рассказ»?

В немалой степени наш выбор определяется явственно выраженной позицией самого Генри Джеймса, который чрезвычайно чувствительно относился к различению литературных форм и обозначающим их терминам. Он открыто высказывал суждения о названиях, которыми обозначали в его время короткую прозу. В своих теоретических текстах, прежде всего в предисловиях к нью-йоркскому изданию сочинений в двадцати четырех томах (*New York Edition*, 1907–1909), писатель избегал термина *short story* в его англо-американском журнальном значении — как текста, определяемого прежде всего объемом и требованиями периодической печати. Вместо этого Джеймс предпочитал понятие *tale* (ср. рус. многозначное «сказ»), а также нередко обращался к французской формуле *nouvelle*, подчеркивая внутреннюю завершенность и художественную самостоятельность малой формы. Так, в одном из предисловий Джеймс с явным неудовлетворением писал, что англо-саксонская ограниченность в восприятии некоторых слов (букв.: “blank misery of our Anglo-Saxon sense”) свела многообразие краткой прозы к безликому *short story*, подчиненному механическому требованию ограничивать текст определенным объемом. «Оттенки и различия, разновидности и стили, ценность, прежде всего, красиво развитой идеи» — всё это, по словам писателя, исчезало в угоду жесткому правилу «от шести до восьми тысяч слов». В противовес этому механистическому требованию Джеймс противопоставлял идеал, восходящий к французской школе — «прекрасную и благословенную *nouvelle*» (“the beautiful and blest *nouvelle*”), форме, которую он ставил в один ряд с лучшими

образцами малой прозы у И.С. Тургенева, О. Бальзака, Ги де Мопассана и Дж.Р. Киплинга¹⁴.

Существенную роль в прояснении этой терминологической проблемы сыграл Леон Идел — биограф Джеймса и редактор 12-томного собрания *The Complete Tales of Henry James* (1962–1964). Именно это издание впервые представило малую прозу Джеймса как целостный корпус, обладающий собственной внутренней логикой и художественной эволюцией. Развивая жанровую рефлексию писателя, биограф определял джеймсовскую *tale* как форму, организованную не внешним объемом, а внутренним движением «красиво развитой идеи». Такая форма не имела заранее ограниченной величины, но всегда определялась той мерой, которую требовал художественный замысел. По убеждению Джеймса, полнота и завершенность замысла была возможна только в *tale* — форме, восходящей к традиции Боккаччо и Чосера¹⁵. Таким образом, *tale* в интерпретации Джеймса и его редактора — это англоязычный аналог французской *pouvelle*, что и определяет выбор термина «новеллы» для настоящего исследования.

Специфика джеймсовских дефиниций, однако, нередко игнорировалось в издательской практике: тексты публиковались под общим обозначением *short stories*, а в русских переводах как «рассказы» или «повести». Путаница усугублялась и тем, что произведения, которые сам Джеймс относил к *tales*, иногда издавались с подзаголовком «короткие романы» (*short novels*). Что касается авторских интенций, то и с ними не всё просто. Как, например, отмечает Идел, «Поворот винта» (“*The Turn of the Screw*”, ок. 53 000 слов) Джеймс определял как *tale*, а «Резонатор» (“*The Reverberator*”, букв. «Отражатель», ок. 58 000 слов) — как *short novel*. Решающим критерием для писателя оставался принцип внутренней организации произведения: *tale* строится как «картина», тогда как *short novel* вырастает из «анекдота», постепенно разворачиваясь в драматическое действие¹⁶.

¹⁴ *James H.* Preface to “*The Lesson of the Master*” <Vol. XV> // *James H.* *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. P. 220.

¹⁵ *Edel L.* General Preface // *The Complete Tales of Henry James* / ed. by L. Edel. Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1962–1964. Vol. 1. P. 8–9.

¹⁶ Поясним проводимое писателем различие двух типов краткого повествования: «анекдотом» (*anecdote*) и «картиной» (*picture*). Если «анекдот» строится вокруг необычного происшествия и

К short novels Джеймса Идел, помимо «Резонатора», относит «На страже» (“Watch and Ward”, букв. «Наблюдать и охранять»), «Европейцы» (“The Europeans”), «Доверие» (“Confidence”), «Вашингтонская площадь» (“Washington Square”), «Трофеи Пойнтон» (“The Spoils of Poynton”), «Что знала Мейзи» (“What Maisie Knew”), «Священный источник» (“The Sacred Fount”), а также переработанные из пьес романы «Другой дом» (“The Other House”) и «Возглас» (“The Outcry”). В то же время произведения, вошедшие в сборник Ф. Рава *The Great Short Novels of Henry James*, с точки зрения жанровой классификации Джеймса, следовало определить именно как tales¹⁷.

Указанные характеристики джеймсовской новеллы (tale) существенно отличают ее от классического англо-американского рассказа (*short story*), описанного Б.М. Эйхенбаумом¹⁸ в качестве жанра, определяемого малым объемом и «сюжетным ударением в конце», когда все элементы повествования подчинены эффекту финального поворота. Джеймса далеко не всегда привлекала популярная журнальная практика, требовавшая обязательной эффектной развязки. Вместо этого он писал об «особом искусстве краткости» (букв.: masterly brevity), понимая под ним не сокращение материала, а сконцентрированность формы.

Степень изученности проблемы. Творчество Генри Джеймса на протяжении более чем столетия остается одним из наиболее интенсивно изучаемых явлений в историях американской и английской литератур. Тем не менее вопрос о характере художественного метода и месте писателя в литературном процессе по-прежнему рождает научные дискуссии, что особенно касается позднего периода его творчества.

тяготеет к событийному эффекту, то «картина» основывается прежде всего на распределении внимания, перспективы и внутреннего напряжения. Именно поэтому малая проза Джеймса приобретает аналитический и во многом визуальный характер. См.: *James H. Preface to “The Spoils of Poynton”* <Vol. X, “The Chaperon”> // *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. P. 139.

¹⁷ *James H. The Great Short Novels of Henry James* / ed. with an introd. & comm. by Philip Rahv. N. Y.: Dial Press, inc., 1944. XIII, 832 p.

¹⁸ *Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы* // *Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика*. Л., 1927. С. 166–209.

В отечественном литературоведении долгое время преобладала тенденция рассматривать Джеймса прежде всего как продолжателя реалистической традиции XIX в. В советской науке его творчество нередко интерпретировалось в рамках категории «позднего психологического реализма», а усложнение повествовательной техники поздних произведений оценивалось неоднозначно. А.А. Елистратова, признавая художественную значимость поздней прозы, отмечала, что она «может дать материал для модернистских построений»¹⁹, однако подобные особенности зачастую объяснялись как проявление кризиса реалистического метода. Позднее М.В. Урнов²⁰, Н.И. Самохвалов²¹, Т.Л. Морозова²², Д.М. Урнов²³ и другие исследователи существенно расширили представление о художественной природе прозы Джеймса и способствовали включению его творчества в отечественный литературный контекст. Тем не менее даже в этих работах писатель, как правило, продолжал рассматриваться преимущественно в рамках реалистической традиции. «Природа художественного метода позднего Джеймса осталась, однако, реалистической», — подчеркивала Т.Л. Морозова²⁴.

¹⁹ Елистратова А.А. Вильям Дин Гоуэллс и Генри Джеймс (к вопросу об их роли в развитии критического реализма в США) // Проблемы истории литературы США. М.: Наука, 1964. С. 272.

²⁰ Урнов М.В. На рубеже веков: очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). М.: Наука, 1970. 431 с.

²¹ Самохвалов Н.И. Генри Джеймс // Самохвалов Н.И. История американской литературы. М.: Просвещение, 1971. Т. 1. С. 221–228.

²² Морозова Т.Л. Генри Джеймс (основные проблемы творчества 1870–90-х годов): дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 227 с. (Научный руководитель А.А. Елистратова).

²³ Урнов Д.М. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе // Типология стилевого развития XIX века: сб. ст. / отв. ред. Н.К. Гей. М.: Наука, 1977. С. 340–360; Урнов Д.М. Англо-американский вариант (к проблеме определений) // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 102–147.

²⁴ Морозова Т.Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / под. ред. Я.Н. Засурского. М.: Наука, 1982. С. 316.

Существенный вклад в изучение творчества Джеймса внесли работы Н.А. Анастасьева²⁵, М.А. Шерешевской²⁶, А.М. Зверева²⁷, О.И. Осипенковой²⁸, Т.Л. Селитриной²⁹, И.В. Головачевой³⁰, С.М. Пригодия³¹ и др. В этих трудах были проанализированы принципы драматизации прозы, множественности точек зрения, связь творчества Джеймса с философией прагматизма, «международной темой», романтической традицией и эстетикой импрессионизма. Особое значение имеют исследования, посвященные переходному характеру его художественного метода и его связи с литературой XX века. Однако в самом конце XX века оценки творческой манеры Джеймса в обзорных работах о литературе его времени оставались, по необходимости, обобщающе-амбивалентными. В те годы В.М. Толмачёв отмечал: «Тематически многое из написанного Джеймсом принадлежит литературе XIX в. Вместе с тем разработанные им принципы искусства романа оказались созвучными художественным поискам англоязычных писателей начала XX века»³². Н.А. Соловьева приходила к выводу, что «расширительное толкование реализма, рожденное в этот период (велика была роль Генри Джеймса), означало не поиски правдоподобия, а “узнавание” сути реальности, отход к аналитической интерпретации отобранных фактов

²⁵ Анастасьев Н.А. Обновление традиции: Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. М.: Советский писатель, 1984. 352 с.

²⁶ Шерешевская М.А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. М.: Наука (Литературные памятники), 1981. С. 532–578.

²⁷ Зверев А.М. Второй этап становления реализма: [Литература США второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1983–1994. Т. 7. С. 552–559; Зверев А.М. Уроки Генри Джеймса // Джеймс Г. Избранное: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1979. Т. 1. С. 5–29; Зверев А.М. С двух берегов Атлантики // Джеймс Г. Повести и рассказы: пер. на рус. Л.: Худож. лит., 1983. С. 3–20; Зверев А.М. Генри Джеймс: пора зрелости // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 236–270; Зверев А.М. Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 566–571.

²⁸ Осипенкова О.И. Поздний Джеймс: мировоззрение, поэтика, метод: дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. 175 с.

²⁹ Селитрина Т.Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа (1880–1890 годы). М., 1989. 439 с. Также одноименная монография: Свердловск, 1989. 125 с.

³⁰ Головачева И.В. Поэтика «экспериментальной» прозы Генри Джеймса (1896–1901): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987. 213 с.

³¹ Пригодий С.М. Эстетика и поэтика позднего Джеймса. Киев, 1990. 70 с.

³² Толмачёв В.М. Становление американского литературного сознания в XX веке // Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. шк., 1996. С. 342.

реальности»³³. Важное место творчество Джеймса занимало и в трудах ИМЛИ РАН — в частности, в «Истории литературы США» (тт. 4 и 5), где его проза рассматривалась в широком контексте развития американского реализма и раннего модернизма (статьи М.М. Кореневой, Т.Л. Морозовой, Е.А. Стеценко³⁴ и др.). Показательна и позиция, высказанная в недавнем издании «Словарь литературных течений» (2023). В статье о модернизме отмечается, что деятельное участие американских экспатриантов в литературной жизни Лондона и их влияние затрудняют дифференциацию собственно британского и американского модернизма, что и порождает понятие «англо-американский модернизм». Позднее творчество Джеймса (1890–1900-е), как отмечается, оказывается в эпицентре этого перехода, демонстрируя ключевые признаки модернистской эстетики: сосредоточенность на «истинном настоящем», репрезентацию самого акта переживания события, отказ от всеведущего автора и установку на множественность интерпретаций³⁵.

При этом в отечественном джеймсоведении основное внимание по-прежнему было сосредоточено преимущественно на романах писателя, прежде всего на произведениях «экспериментального периода»: «Крылья голубки», «Послы», «Золотая чаша». Малая проза Джеймса значительно реже становилась предметом самостоятельного систематического анализа. Исключением является монография О.Ю. Анцыферовой³⁶ (Россия) — одно из первых отечественных исследований,

³³ Соловьева Н.А. От викторианства к XX веку // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. шк, 1996. С. 280.

³⁴ Специально проблеме эволюции художественного мышления в американской литературе посвящена также монография Е.А. Стеценко «Концепты хаоса и порядка в литературе США» (М.: ИМЛИ РАН, 2009), где рассматриваются механизмы перехода от классических повествовательных моделей к новым формам художественной организации.

³⁵ Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух книгах. Книга первая: А–О / отв. ред. А.Ф. Кофман; редколлегия: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, «Река времен», 2023. С. 554 (раздел «Модернизм. США»). О Джеймсе составитель статьи О.И. Половинкина пишет: «Поздние романы <...>, которые считаются явлением модернизма, требуют интерпретации сродни интерпретации поэтического текста. “Логика неуверенности” возводится в творческий принцип в рассказе “Узор ковра”, где узор персидского ковра воплощает тайное ненаходимое свойство текста».

³⁶ Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1998. 210 с., а также монография на основе докторской диссертации:

специально посвященных малой прозы писателя, а также диссертация Н.В. Богини³⁷ (Украина), в которой анализируется эволюция новеллистики Джеймса в контексте художественных направлений рубежа XIX–XX веков. Вместе с тем в этих работах сохраняется относительно осторожное отношение к модернистской составляющей: новаторство Джеймса вписывается в рамки «позднего реализма» или «импрессионизма».

В зарубежном литературоведении Джеймс также признан одной из ключевых фигур переходной эпохи, хотя с ранним модернизмом его связывают более смело. Начиная с фундаментальных работ Ф.О. Матиссена³⁸, Л. Идела³⁹, П. Лаббока⁴⁰, Л. Пауэрз⁴¹, Р.П. Блэкмура⁴² и С. Пероза⁴³, большинство исследователей

Анциферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. 468 с.

³⁷ *Богиня Н.В.* Жанрово-стилевое разнообразие малой прозы Генри Джеймса: дис. ... канд. филол. наук. Днепропетровск, 2004. 186 с.

³⁸ *Matthiessen F.O.* Henry James: The Major Phase. N.Y.: Oxford University Press, 1944. 190 p. Фундаментальное значение для понимания творческого процесса Джеймса имеют также и записные книжки, изданные Ф.О. Маттиссеном и К.Б. Мёрдоком (*The Notebooks of Henry James* / ed. by F.O. Matthiessen, K.B. Murdock. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1947), а затем значительно дополненные и переизданные под редакцией Л. Идела и Л.Х. Пауэрса (*The Complete Notebooks of Henry James* / ed. with introductions and notes by L. Edel and L.H. Powers. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1987); далее в тексте диссертации в случае обращения к записным книжкам ссылки на последнее издание приводятся с указанием аббревиатуры CN и страницы в круглых скобках.

³⁹ Фундаментальной биографией Генри Джеймса является пятитомное исследование: *The Untried Years: 1843–1870* (1953); *The Conquest of London: 1870–1881* (1962); *The Middle Years: 1882–1895* (1962); *The Treacherous Years: 1895–1901* (1969); *The Master: 1901–1916* (1972). Впоследствии Идел подготовил также однотомную версию *Henry James: A Life* (1985) и 4-хтомное собрание писем писателя.

⁴⁰ *Lubbock P.* The Craft of Fiction. N.Y.: The Viking Press, 1957. 274 p.

⁴¹ *Powers L.H.* Henry James: An Introduction and Interpretation. N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1970. 164 p.

⁴² *Blackmur R.P.* Studies in Henry James. N.Y.: A New Directions Book, 1983. 249 p.

⁴³ *Perosa S.* Henry James and the Experimental Novel. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978. 219 p.

(У.Р. Гетц⁴⁴, Н. Дейли⁴⁵, С. Хатчинсон⁴⁶, Р.Б. Пиппин⁴⁷, Д.Р. Шварц⁴⁸, М. Брэдебри и Д. Макфарлэйн⁴⁹ и др.) рассматривают Джеймса как предтечу модернизма. Так, Идел называл Джеймса «Прустом до Пруста»⁵⁰, С. Пероза определял его как «одного из отцов модернизма в литературе», а в его творчестве усматривал «переход от определенности XIX века к освежающей неопределенности и экспериментам с романом XX века»⁵¹, а М. Брэдбери относил Джеймса к «первому поколению истинных модернистов»⁵².

В западном литературоведении закрепилось деление творчества писателя на три основных периода: ранний (1860–1870-е гг.), средний, или «экспериментальный» (1880–1890-е гг.), и поздний (1900–1910-е гг.)⁵³. Понятие «поздний Джеймс» (the later James)⁵⁴ во многом связано с деятельностью

⁴⁴ Goetz W.R. Henry James and the Darkest Abyss of Romance. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1986. 215 p.

⁴⁵ Daly N. Modernism, Romance and the *fin de siècle*: Popular Fiction and British Culture, 1880–1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 220 p.

⁴⁶ Hutchinson S. Henry James: An American as Modernist. London; Totowa (N. J.): Vision; Barnes and Nobel, 1983. 136 p.

⁴⁷ Pippin R.B. Henry James and Modern Moral Life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 194 p.

⁴⁸ Schwarz D.R. Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationships between Modern Art and Modern Literature. N.Y.: St. Martin's, 1997. 241 p.

⁴⁹ Modernism 1890–1930 / ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Penguin Books, 1991. 688 p.

⁵⁰ Edel L. The Modern Psychological Novel. N. Y.: Groove Press Inc., 1955. P. 65.

⁵¹ Perosa S. Henry James and the Experimental Novel. P. 199.

⁵² Modernism 1890–1930. P. 31. В этом контексте особенно показательно наблюдение М. Брэдбери, который, анализируя модернистскую прозу, отмечал характерное для нее «перетекание» новеллы в роман. Вслед за ним и Д. Хед (*Head D. The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge University Press, 1994. 239 p.) подчеркивает, что модернистский роман во многом вырос из модернистского рассказа: малая форма не уступает роману в повествовательной технике, но именно в ней стратегии модернистской прозы проявляются в наиболее отчетливо. Это подтверждает, что обращение к малой форме — принципиальный для модернизма способ мышления, и Джеймс выступает прямым предшественником этой стратегии. См. также: Брэдбери М. Вирджиния Вулф (пер. А. Нестерова) // Иностранная литература. 2002. №12. С.255–271.

⁵³ О трех периодах творчества Джеймса см. также: Коренева М.М. Генри Джеймс // История литературы США / гл. ред. Я.Н. Засурский. Т. 4: Литература последней трети XIX в.: 1865–1900 (становление реализма) / отв. ред. П.В. Балдицын. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 445–446.

⁵⁴ Примечателен также термин *third manner* (третья манера), который впервые употребил Уильям Джеймс в письме к брату (1907), иронично заметив, что Генри стремится «избегать прямого называния вещи, но, вздыхая и охая вокруг и около предмета, пробуждать в читателе иллюзию твердого объекта, созданного из неосязаемых материалов, воздуха и призматических преломлений света, искусно сфокусированных зеркалами на пустом пространстве» (“...by dint of breathing and sighing all round and round it, to arouse in the reader... the illusion of a solid object, made

Р.П. Блэкмура (R.P. Blackmur, 1904–1965), который первым не только собрал и опубликовал предисловия Джеймса к нью-йоркскому изданию в книге *The Art of the Novel* (1934), но и в своей вступительной статье к этому сборнику, а также в последующих работах⁵⁵ заложил основы для восприятия позднего творчества Джеймса как самостоятельного этапа. Термин «главная фаза» (the major phase) был, однако, введен Ф.О. Маттиссеном (F.O. Matthiessen) для обозначения вершинных достижений позднего Джеймса — романов «Крылья голубки», «Послы» и «Золотая чаша».

Наряду с интерпретациями, акцентирующими модернистские черты прозы Джеймса, в англоязычном литературоведении всегда существовала и другая традиция — рассмотрение его творчества в контексте викторианской (т. е. преимущественно британской) культуры. Общие труды по истории английской литературы XIX века, такие как работа Г.К. Честертона *The Victorian Age in Literature* (1913), исследования У.Х. Хадсона *A Short History of English Literature in the Nineteenth Century* (1918) и классический труд Ф. Харрисона *Studies in Early Victorian Literature* (1895), а также современные справочные издания по викторианству (как, например, как авторитетный *A New Companion to Victorian Literature and Culture* под редакцией Герберта Ф. Такера) неизменно включали Джеймса в панораму поздневикторианской прозы, подчеркивая его связь с предшествующей традицией. Эти работы важны как свидетельство того, что для современников и ближайших потомков Джеймс был прежде всего — пусть и сложным, поздним — но всё же викторианским писателем. Как точно сформулировала Б. Харди, «Генри Джеймс был викторианцем, эдвардианцем и модернистом в одном лице»⁵⁶. Эта двойственность (или, в глазах некоторых

wholly out of impalpable materials, air, and the prismatic interferences of light, ingeniously focused by mirrors upon empty space”). Цит. по: *Edel L. Henry James: The Master*. Philadelphia; N. Y.: J.B. Lippincott, 1972. P. 301.

⁵⁵ В частности, в очерке для «Литературной истории США» (*Literary History of the United States*, 1948); рус. пер. опубликован в издании «Литературная история Соединенных Штатов Америки», М.: Прогресс, 1977–1979, т. 3.

⁵⁶ *Hardy B. Henry James: The Later Writing*. Plymouth, U.K.: Northcote House in association with the British Council, 1996. P. 4.

исследователей, даже тройственность) отражает тот переходный характер его творчества, который находится в центре внимания настоящей диссертации.

Среди зарубежных исследований, специально посвященных малой прозе, следует выделить работы Ч.Г. Хоффмана⁵⁷, К.Д. Вайда⁵⁸, Ц. Тодорова⁵⁹, Д. Бэйли⁶⁰, а также сборники критических статей и справочные издания, в частности труд Кристины Э. Элберс⁶¹, который представляет собой систематизированный свод сведений о новеллах Джеймса, включая историю их публикации, критические оценки и связи с другими произведениями писателя. Важное значение для настоящей диссертации имеет и 12-томное собрание из 112 новелл (с их ранними журнальными версиями, авторскими переработками и разночтениями), под редакцией и с предисловиями Л. Идела, которое до сих пор остается базовым научным изданием⁶².

Таким образом, степень изученности творчества Генри Джеймса можно охарактеризовать как высокую в одних аспектах (биография, хронология, общая характеристика стиля, анализ крупных романов) и недостаточную в других. Основные лакуны, которые призвана заполнить настоящая диссертация, заключаются в следующем: 1) отсутствие систематического сопоставления викторианских и модернистских повествовательных стратегий на материале малой прозы Джеймса; 2) недостаточная разработанность понятия «переходной фигуры» — викторианца, осваивающего с модернизмом — применительно к Джеймсу; 3) отсутствие современных монографических исследований, в которых

⁵⁷ Hoffman Ch.G. *The Short Novels of Henry James*. N. Y.: Brookman Associates, 1954. 143 p.

⁵⁸ Vaid K.B. *Techniques in the Tales of Henry James*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964. VII, 285 p.

⁵⁹ Todorov Tz. *The Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James // Structuralism: An Introduction* / ed. by D. Robey. Oxford: Clarendon Press, 1979. P. 73–103.

⁶⁰ Bayley J. *Introduction // James H. Collected Stories*. London: David Campbell, 1999. Vol. 2: 1892–1910. P. XI–XXI; Bayley J. *Henry James to Elizabeth Bowen*. Brighton: The Harvest Press, 1988. 197 p.

⁶¹ Albers Ch.E. *A Reader's Guide to the Short Stories of Henry James*. N.Y.: G.K. Hall & Co., 1997. 967 p.

⁶² Основное издание для цитирования новелл Джеймса и предисловий Л. Идела к ним, если не указано иное: *The Complete Tales of Henry James* / ed. by L. Edel. London: Rupert Hart-Davis; Philadelphia: J.B. Lippincott, 1962–1964. 12 vols. Номер тома и страница приводятся в круглых скобках после цитаты.

малая проза Джеймса рассматривалась бы как целостная художественная система, обладающая собственной внутренней логикой развития.

Цель диссертационного исследования состоит в анализе повествовательных приемов, использованных в новеллах Генри Джеймса, и определении их роли в формировании переходной художественной модели, соединяющей викторианское повествовательное наследие с зарождающейся модернистской прозой.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

1. Уточнить жанровый статус новелл (tales) Генри Джеймса в контексте традиций джеймсоведения.

2. Рассмотреть новеллы Джеймса на фоне викторианского литературного наследия.

3. Проанализировать функции рассказчика, молчаливого адресата, ненадежного высказывания и женского образа в новеллах писателя, созданных в разные периоды его творчества.

4. Описать специфику художественных техник, использованных Джеймсом, которые предвосхищали бы появление модернистского «потока сознания» и модернистских «эпифаний».

5. Исследовать сценичность повествования в новеллах 1890-х гг., выявив соответствующие этому типу новелл повествовательные приемы.

6. Отметить значение континентальной европейской традиции (в том числе русской) для формирования повествовательных приемов Джеймса.

7. Сделать вывод о специфике повествовательных приемов, использованных Генри Джеймсом в его новеллах 1864–1910 гг., охарактеризовав место новеллистики Джеймса в его творчестве и в англо-американском литературном процессе.

Методологическую основу исследования составляет сочетание историко-литературного, сравнительно-типологического, нарратологического и структурно-семантического подходов.

Историко-литературный подход позволяет рассматривать новеллы Генри Джеймса в контексте англо-американской литературы второй половины XIX — начала XX в., а также выявить их связь с викторианской жанровой системой, бытованием «драматического монолога»⁶³, психологической прозой, готической и сенсационной литературой. (работы О.И. Половинкиной, Б.М. Проскурнина, В.М. Толмачёва, О.Ю. Пановой, Т.Д. Венедиктовой, Н.И. Рейнгольд, А.П. Саруханян, С.С. Аверинцева, М.Л. Андреева, М.Л. Гаспарова, П.А. Гринцера, А.В. Михайлова и др.)

Сравнительно-типологический подход используется для сопоставления повествовательных форм Джеймса с викторианскими и модернистскими моделями письма, а также для выявления параллелей с творчеством Р. Браунинга, Э.А. По, Н. Готорна, Х. Ибсена, И.С. Тургенева и др. (работы И.В. Головачевой, А.Ю. Зиновьевой, А.П. Ураковой, А.А. Юрьева, Е.В. Гулевич и др.)

Нарратологический подход применяется для анализа точки зрения, повествовательной перспективы, распределении знания между рассказчиком, персонажем и читателем. Теоретической опорой исследования служат труды Б.А. Успенского⁶⁴, Ж. Женетта⁶⁵, В. Шмида⁶⁶, Д. Кон⁶⁷, В. Тюпы⁶⁸ и др. Не случайно многие из теоретиков опирались в своих построениях именно на прозу Джеймса, рассматривая ее как образец сложной повествовательной организации. Их понятийный аппарат не цитируется в тексте при каждом обращении, но позволяет показать, как описываемые нарратологией приемы становятся инструментами производства смысла.

⁶³ Драматический монолог (dramatic monologue) — особый жанр викторианской литературы, представленный в ту эпоху как поэтическими образцами (Р. Браунинг, А. Теннисон), так и прозаическими адаптациями (Ч. Диккенс, Э.А. По). История этого жанра освещается в первой главе диссертации.

⁶⁴ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с., 14 л. ил.

⁶⁵ Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

⁶⁶ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

⁶⁷ Cohn D. The Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978. X, 331 p.

⁶⁸ Тюпа В.И. Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетея, 2021. 270 с.

Структурно-семантический анализ направлен на выявление функций конкретных повествовательных механизмов: паузы, диалога, письма, портрета, вещи, визуальной или акустической детали. Существенное значение для работы имеет методика пристального чтения (close reading), позволяющая рассматривать малую прозу Джеймса как систему тонких повествовательных сдвигов.

Научная новизна диссертации заключается в том, что новеллы Генри Джеймса впервые рассматриваются как целостный корпус произведений, в котором повествовательные приемы складываются в систему, обеспечивающую переход от викторианской повествовательной традиции к модернистской. В частности, в работе впервые на примерах из творчества Генри Джеймса прослеживается трансформация поэтических форм викторианского «драматического монолога» в прозаические; вводится и раскрывается понятие «потока восприятия» как специфической повествовательной техники, отличной от модернистского «потока сознания».

Теоретическая значимость работы состоит в уточнении понятийного аппарата, применимого к анализу различных прозаических форм прозы рубежа XIX–XX вв. Представленный в исследовании материал позволяет конкретизировать художественные приемы и механизмы, посредством которых викторианская повествовательная и поэтическая традиция преобразуются, закладывая основы литературы модернизма. Обращение к новеллам Джеймса не подменяет собой внимание к его романам, а является продолжением и уточнением такого рода исследований. Различие обусловлено прежде всего объемом формы, жанровой задачей и степенью композиционной развернутости: то, что в романе развертывается как сложная система, в новелле часто предстает весьма наглядно, как один напряженный повествовательный эксперимент.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в вузовских курсах по истории мировой и сравнительной литературы, англоязычной литературе рубежа XIX–XX вв., теории повествования, истории становления модернизма, а также в специальных курсах,

посвященных творчеству Генри Джеймса. Материалы диссертации могут быть использованы при подготовке лекций, семинаров и учебных пособий.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Корпус новелл (*tales*) Генри Джеймса представляет собой не периферийную область его творчества, а пространство, в котором последовательно разрабатываются ключевые повествовательные приемы писателя.

2. Новеллы Джеймса сохраняют глубокую связь с викторианской повествовательной и поэтической традицией, прежде всего с викторианском жанром «драматического монолога», а также сенсационной литературой.

3. Викторианские повествовательные модели в новеллистике Джеймса подвергаются трансформации. Викторианский «драматический монолог» превращается в форму прозаического саморазоблачения; ретроспекция становится способом проблематизации прошлого и невозможности его полного восстановления (ср. джеймсовское понятие «посещаемого прошлого» — *visitable past*, которое можно противопоставить недоступному прошлому — *unreachable past*); женский образ из объекта наблюдения преобразуется в наблюдателя (носительницу уникального внутреннего опыта или в правдивое отражение мужского сознания, имеющее независимое от него существование).

4. В джеймсовских новеллах конца XIX в. оттачивается особая повествовательная техника, названная в диссертации «поток восприятия», которая по-своему предвосхищает появление модернистского «потока сознания» и модернистских «эпифаний».

5. Сценичность и драматизация в новеллах 1890-х гг. выступают не только следствием театрального опыта Джеймса, но и обусловлены приемами, особым образом организующими повествование. Внутренний конфликт персонажей в таких новеллах раскрывается с помощью системы ролей, реплик, пауз и скрытых мотивов.

6. В поздних новеллах Джеймса формируется тип героя, чья трагедия связана с осознанием утраченных возможностей и неосуществленных планов, в то время как осознание смысла собственной жизни такому герою представляется

недоступным. Эта трагедия описывается с помощью состояния тревоги, отчаяния, жажды освобождения от тяжестей существования, предчувствия смерти и пр., что сближает поздние новеллы Джеймса с экзистенциальными настроениями литературы XX века.

Апробация материалов исследования. Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на международных и всероссийских научных конференциях⁶⁹. По теме исследования опубликованы **три** статьи⁷⁰ в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, приложения и списка литературы. Структура работы определяется задачами исследования проследить развитие повествовательных приемов в новеллистике Генри Джеймса в двух взаимосвязанных аспектах: в их связи с викторианской литературной традицией и в их движении к новым формам изображения сознания, характерным для прозы рубежа XIX–XX веков.

Первая глава («Генри Джеймс и викторианское повествовательное наследие») посвящена рассмотрению новелл писателя в контексте

⁶⁹ • «The Byronic Age» в художественной обработке Генри Джеймса: о прототипах героев новеллы «Письма Асперна». — Международная научная конференция «Творчество Байрона в литературной и философской традиции: ретроспективы и перспективы». Нижний Новгород, Нижегородский лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова. 28–30 мая 2024 г.

• Роль комментария в понимании новеллы Генри Джеймса «Письма Асперна». — XIII научная конференция молодых ученых и аспирантов «Проблемы текстологии и эдиции в литературоведении и фольклористике (к 300-летию Российской академии наук)». Москва, ИМЛИ РАН. 6–7 июня 2024 г.

• «АСП» и Генри Джеймс: об интерпретации стиля «Пиковой дамы» в «Письмах Асперна». — Международный научный семинар «Современные проблемы компаративистики», сессия «Пушкин-интерпретатор — интерпретаторы Пушкина: компаративные сюжеты из истории мировой литературы». Москва, РГГУ. 16 декабря 2024 г.

• Свое и чужое «я» в новелле Г. Джеймса «Веселый уголок». — Всероссийская научно-практическая конференция «“Свой” — “Чужой” в контексте исследований языка, художественной литературы, изобразительных искусств и культуры». Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена. 21–22 марта 2025 г.

⁷⁰ • *Луговцова А.Э.* Новелла Г. Джеймса «Поворот винта» в контексте традиции викторианских «драматических монологов» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 6. С. 118–127.

• *Луговцова А.Э.* Постромантический диалог с романтизмом: «Письма Асперна» и «Пиковая дама» // Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 2. С. 97–103.

• *Луговцова А.Э.* Портрет как событие восприятия в новелле Генри Джеймса «Лжец» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2026. Т. 85, № 2. С. 101–111.

поздневикторианской повествовательной культуры (т. е. начиная с Р. Браунинга, А. Теннисона, Ч. Диккенса и др.). В ней анализируются формы, унаследованные Джеймсом от викторианской традиции и подвергшиеся в его творчестве оригинальному преобразованию. Глава включает три параграфа: «Викторианский “драматический монолог” и его прозаическое развитие»; «Принцип *visitable past* и ретроспективная организация повествования»; «Женский образ в ранних новеллах: нарративная функция и этическая роль».

Вторая глава («Генри Джеймс и становление модернистского повествования») сосредотачивает внимание на способах художественного описания психологических переживаний. Здесь рассматриваются новеллы, в которых повествование всё в большей степени строится вокруг ограниченного знания, сложности интерпретации и сценичному «овеществлению» внутреннего напряжения. Глава также включает три параграфа, а именно: «“Поток восприятия” как повествовательная техника»; «Сценичность и изображение конфликта в новеллах 1890-х гг.»; «Герой поздних новелл: между возможностью и действительностью».

В Приложении представлена справочно-аналитическая таблица, составленная на материале полного 12-томного собрания *The Complete Tales of Henry James* под редакцией Л. Идела (112 новелл). В таблице приведены оригинальные названия новелл, их русские переводы (как опубликованные, так и предложенные автором настоящей диссертации), составленные мной (А.Л.) краткие аннотации содержания и перечень основных повествовательных приемов, значимых для анализа поэтики Джеймса. Приложение не претендует на исчерпывающий интерпретационный анализ каждого текста, но фиксирует основные повествовательные доминанты корпуса и позволяет проследить эволюцию малой прозы писателя от ранних викториански ориентированных форм к предмодернистским и модернистским повествовательным стратегиям. Приложение дополняет основной анализ, позволяя увидеть исследуемые приемы в масштабе всего корпуса новелл писателя.

ГЛАВА 1

Генри Джеймс и викторианское повествовательное наследие

В дополнение укоренившейся в отечественном литературоведении традиции рассмотрения прозы Г. Джеймса преимущественно в трансатлантическом ключе, т. е. восприятию этого автора исключительно как посредника между американским и европейским культурными кодами, настоящая глава обращается к викторианским (укорененным прежде всего в британской традиции) основаниям его новеллистики: жанровой системе, культурно-социальной нормативности и «повествовательному этикету».

Анализ распределен по трем тематическим блокам, каждый из которых раскрывает один из механизмов художественного диалога с викторианской традицией. Первый раздел посвящен жанровому наследованию, а именно тому, как Джеймс адаптирует специфическую форму викторианской поэзии («драматический монолог») к задачам прозаического повествования. Этот жанр, предполагающий саморазоблачение ненадежного и обладающего психическими расстройствами рассказчика, внутреннюю диалогичность слова и конфликт между сказанным и подразумеваемым, оказывает существенное влияние на повествовательную организацию, тональность и этическое наполнение ряда новелл.

Второй раздел сосредоточен на проблеме изображения времени и прошлого — Джеймс переосмысляет викторианский историзм в своей концепции *visitable past* («посещаемое прошлое»)⁷¹. В отличие от викторианского романа, где прошлое обычно служило нравственным уроком или эстетическим фоном⁷², Джеймс превращает его в зону напряженного конфликта между желанием присвоить какие-либо ценности (материальные и эмоциональные) из прошлого и принципиальной их недоступностью. Ретроспективная организация

⁷¹ James H. Preface to “The Aspern Papers” <Vol. XII> // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 166.

⁷² См., например: A Companion to the Victorian Novel / ed. by P. Brantlinger and W.B. Thesing. Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2002. XII, 513 p.

повествования, характерная для его новелл, создает ту дистанцию, на которой прошлое становится одновременно близким и недостижимым. Третий раздел обращен к репрезентации женских образов в новеллистике Джеймса, в его ранней прозе. Повествование в таких новелл строится вокруг попытки «расшифровать» женскую фигуру, отчего возникают разветвленные стратегии наблюдения и восприятия.

В контексте мировоззрений и культуры викторианской эпохи важным для анализа стал феномен, который в англоязычной историографии XX века получил условное наименование «великий викторианский компромисс» (“Victorian Compromise”)⁷³ — характерный идеологический компромисс между внешней респектабельностью и скрытыми моральными, психологическими и социальными противоречиями. Подобная модель, глубоко вписанная в повседневную жизнь, непременно отражалась и в литературе, где видимость нравственного порядка часто становилась риторической маской, скрывающей тревожные или девиантные импульсы. Для Генри Джеймса как автора, выросшего и возмужавшего в самой гуще этой традиции, «викторианский компромисс» становится не только историческим фоном, но и повествовательной проблематикой, которая будет прослеживаться в анализе новелл на уровне конфликта между публичным «декором» и скрытым содержанием.

1.1. Викторианский «драматический монолог» и его прозаическое развитие

Писательское мастерство Генри Джеймса формировалось в культурном пространстве эпохи, в которой литературная система определялась неустойчивыми жанрами, этической нормативностью и привычными ожиданиями читателя. При этом, как подчеркивается авторами современных отечественных исследований

⁷³ См., например, главу “The Victorian Compromise and its Enemies” в: *Chesterton G.K. The Victorian Age in Literature*. London: Williams and Norgate, 1913. P. 12–89.

британской литературы⁷⁴, границы викторианской эпохи не следует мыслить строго хронологически: они охватывают целый комплекс эстетических, риторических и социокультурных практик, продолжавших оказывать влияние на литературный процесс вплоть до начала XX, а в определенных аспектах — и XXI в.

Стоит отметить, что викторианская литературная сцена представляла собой не только пространство тематических инерций, но и поле интенсивного художественного переосмысления. Между условной моделью «большого» викторианского романа (психологического, сенсационного, биографического, протодетективного, реалистического⁷⁵ и мн. др.) и короткими жанровыми формами в литературной системе существовало множество переходных и гибридных структур. Наряду с широко распространенными сенсационными романами (У. Коллинз, М.Э. Брэддон), готической повестью (Дж.Ш. Ле Фаню, поздний Э. Бульвер-Литтон) и социально-психологической хроникой (Т. Харди, Э. Гаскелл), в литературном пространстве XIX в. оформляются направления и создаются художественные тексты, которые современное литературоведение соотносит с неоромантическим вектором (Р.Л. Стивенсон, Дж. Макдональд, Р. Киплинг, К. Грэм) и социальными «карикатурами» с элементами психологизма, а порой и с элементами эстетики причудливо-фантастического (Ч. Диккенс, У. Теккерея, Э. Тrollop, Ч. Рид, Дж. Мередит).

На этом фоне начинает оформляться и детектив как особый нарративный формат через постепенное смещение акцента от нагнетания тревожного ожидания (прием “suspense”) к интроспективной модели чтения, где традиционный момент расследования уступает место конфликту интерпретаций и множественности версий. В качестве иллюстрации этого процесса можно указать на роман Ч.У. Адамса «Тайна Ноттинг-Хилла» (1862–1863), который Е.П. Зыкова, вслед за рядом современных исследователей, относит к числу первых английских

⁷⁴ См. введение и соответствующие разделы в коллективном труде: Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Сverdlov. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

⁷⁵ *Кормилов С.И.* Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 858–863 (особенно: с. 859).

детективных романов, хотя в викторианскую эпоху он воспринимался скорее в русле сенсационной литературы⁷⁶. Диккенсовский «Холодный дом» (1853) с его фигурой сыщика Баккета и коллинзовский «Лунный камень» (1868), закрепивший модель классического детектива, также демонстрируют, как детективная нарративная модель постепенно обретает самостоятельность, наследуя и переосмысляя приемы сенсационной литературы⁷⁷. Многие из этих форм, несмотря на различную степень популярности, демонстрировали высокий стилистический потенциал и индивидуально-авторскую разработанность, превращаясь в площадки для апробации новых эстетических стратегий.

Немаловажное место в этом процессе «переосмысления» занимает и викторианский «драматический монолог» — индивидуально-авторский⁷⁸ поэтический жанр, сложившийся в английской литературе 1830–1890-х гг. Особое значение для концептуализации драматического монолога как литературного жанра имела классическая монография Р. Лангбаума «Поэзия опыта: Драматический монолог в современной литературной традиции» (*The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, 1957), в которой такой вид поэзии был осмыслен не просто как эксперимент, а как поэтико-повествовательная модель, глубоко связанная с этической составляющей литературного текста. В центре анализа Лангбаума — фигура высказывающегося субъекта, одновременно вызывающего у читателя эмпатию и осуждение (*sympathy vs. judgment*). Эта внутренняя конфликтность и стала, по мнению Лангбаума, ключевым элементом жанра и его эпистемологическим потенциалом.

⁷⁶ Зыкова Е.П. «Тайна Ноттинг-Хилл» — первый английский детективный роман // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 86–93.

⁷⁷ См. введение и разделы в: *A Companion to Sensation Fiction* / ed. by P.K. Gilbert. Malden, MA; Oxford: Wiley; Blackwell, 2011. Современные исследователи подчеркивают «гибридность сенсационной литературы, ее смешение жанров, ее тенденцию перетекать в форму детективного романа» (“its tendency to segue into the form of detective fiction”; цитата из главы Л. Пайкетт «Мэри Элизабет Брэддон», р. 132).

⁷⁸ Термин «индивидуально-авторский» нам важен здесь для того, чтобы соотнести данное явление с индивидуально-творческим типом сознания (см. предисловие в: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* / под ред. П.А. Гринцера. М.: Наследие, 1994, а также статьи О.Б. Вайнштейн и Ю.В. Манна).

Хотя в центре внимания Лангбаума прежде всего поэзия Роберта Браунинга (такие произведения, как, например, «Моя последняя герцогиня» (“My Last Duchess”, 1842), «Любовник Порфирии» (“Porphyria’s Lover”, 1836), «Епископ заказывает себе гробницу в церкви Святой Пракседы» (“The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed’s Church”, 1845) и т. д.), он также анализирует развитие формы у Альфреда Теннисона («Улисс» (“Ulysses”), 1842; «Святой Симеон Столпник» (“St. Simeon Stylites”), 1842) и отмечает ее следы в творчестве М. Арнольда, Дж.М. Хопкинса, а также в модернистской поэзии Т.С. Элиота и Э. Паунда⁷⁹.

Современные исследователи викторианского «драматического монолога» значительно расширили историко-теоретическую рамку жанра. В исследованиях К. Пирсол (Cornelia Pearsall)⁸⁰, например, акцент делается на психосексуальной и эстетической конструкции монолога, где риторика становится механизмом власти и контроля. Э. Слинн (Errol Slinn)⁸¹ анализирует социальную и риторическую структуру викторианского монолога как форму публичной исповеди, подверженной идеологическим ограничениям эпохи. У. Нэпфмахер (Ulrich Knoepfelmacher)⁸² и Линда Хьюз (Linda Hughes)⁸³ связывают драматический монолог с трансформацией поэтического субъекта в условиях перехода от романтического самовыражения к викторианской сцене публичной речи, указывая на жанровую амбивалентность между «лирикой» и «публичным перформансом». Важными для нашего исследования представляются и недавние русскоязычные публикации⁸⁴, позволяющие охарактеризовать жанр в полной мере.

⁷⁹ Langbaum R. The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. N. Y.: W.W. Norton & Co., 1957. P. 69–108.

⁸⁰ Pearsall C.D. The Dramatic Monologue // The Cambridge Companion to Victorian Poetry / ed. by J. Bristow. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 67–88.

⁸¹ Slinn W.E. Poetry // A Companion to Victorian Literature and Culture / ed. by H.F. Tucker. N. Y.; Oxford: Wiley; Blackwell, 1999. P. 307–322.

⁸² Knoepfelmacher U.C. Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue // Victorian Poetry. 1984. Vol. 22, № 2. P. 139–159.

⁸³ Hughes L.K. Dramatic Monologue // The Cambridge Introduction to Victorian Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 15–21.

⁸⁴ См., например: Зиновьева А.Ю. Русское путешествие Роберта Браунинга: драматический монолог в английской и русской поэзии XIX века // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2022. № 5. С. 109–121; Халтрин-Халтурина Е.В. Переосмысление поэзии Браунингов на страницах неовикторианских романов // Известия Российской академии наук.

Итак, в литературоведении последних десятилетий было неоднократно и убедительно показано, что «поэтические опыты» Браунинга и Теннисона, ведущих поэтов викторианской эпохи, можно рассматривать как ядро этого жанра. Викторианский «драматический монолог» имеет достаточно устойчивые стилистические и метрические признаки, несмотря на отсутствие жесткой строфики: как правило, это законченное самостоятельное стихотворение, а не фрагмент из какого-либо драматического произведения; большинство викторианских образцов этого жанра написаны пятистопным ямбом, восходящим к шекспировской сценической речи. Иногда авторы прибегают к гибридной строфике (например, в “*Porphyria’s Lover*” — перекрестная рифмовка, укороченный вариант «королевской» и «спенсеровой» строф⁸⁵), что создает эффект речевого потока. Главный же жанровый принцип — наличие персонажа, высказывающегося в особой, часто кризисной, ситуации перед молчаливым адресатом и реагирующим на ответную мимику своего слушателя, которая остается неизвестной читателю или слушателю монолога. Эта «сценическая» структура текста придает монологу драматическую глубину: читатель не просто внимает речи героя, но наблюдает за тем, как этот голос вступает во взаимодействие с безмолвной реакцией другого.

Типичный герой такого монолога — на первый взгляд респектабельная фигура, чья внешняя вежливость и логичность высказывания вступают в противоречие с постепенно раскрывающимися признаками психологической травмы, моральной девиации и преступного прошлого. Драматический монолог XIX в. был тесно связан с викторианским интересом к пограничным состояниям

Серия литературы и языка. 2023. Т. 82, № 5. С. 78–86.; *Халтрин-Халтурина Е.В.* Диккенс и игры в вариации и номинации-1: Диккенс: рождественские чудеса и рождественская готика // *Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации* / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 279–313. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-279-313>; *Халтрин-Халтурина Е.В.* Неовикторианский роман и модель викторианского «драматического монолога» // *Под знаком «нео-»: теория и история ретроспективных течений в литературе Новейшего времени* / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 734–771.

⁸⁵ *Кружков Г.М.* Разбор стихотворения Р. Браунинга «Любовник Порфирии»: Форма — жанр — сюжет — интертекст. URL: <http://kruzhkov.net/essays/pyroskaf/razbor-stikhotvoreniya-brauninga-lyubovnik-porfirii/> (дата обращения: 28.04.2025)

сознания: патологическому, преступному, одержимому, маниакальному (исследователи для характеристики используют такие слова, как “unwholesome”, “abnormal”, “fallen” и т. д.). На уровне языка драматический монолог проявляется как система речевых девиаций: избыточных модальностей, «поточков самооправданий», эвфемизмов и т. д.

Монолог разворачивается в конкретной, часто бытовой ситуации как, к примеру, заключение сделки, покупка предмета, обмен мнениями, участие в спиритическом сеансе и пр. Тем не менее, по мере развития, высказывание начинает предавать говорящего: внутренние противоречия, утечки смысла, произвольные оговорки постепенно разоблачают подлинные — тревожные и амбивалентные — мотивы героя. Именно в этой разорванности между контролем и самовыражением проявляется феномен ненадежного рассказчика (“unreliable narrator”), чья речь одновременно и сообщает, и скрывает. Таким образом, внутренний конфликт и искаженное самовосприятие героя активизируются благодаря скрытому сценическому элементу: монолог всегда обращен к молчаливому адресату, присутствие которого, хотя и не выражено напрямую, структурирует высказывание — герой подстраивается под его предполагаемую реакцию, оправдывается перед ним или манипулирует его воображаемым суждением, что даже создает некую иллюзию диалога.

Персонаж, удерживая также и читателя в позиции «собеседника», разворачивает речь, в которой логическая стройность, внешняя благопристойность и благожелательная интонация не могут замаскировать внутреннюю тревожность и нравственную деформацию. Так, в одном из наиболее известных текстов Браунинга «Моя последняя герцогиня», герцог показывает портрет своей покойной жены представителю другой аристократической семьи, ведя при этом вежливую, тщательно контролируруемую беседу. Однако из-под этой риторической вежливости прорываются знаки опасной самоуверенности и скрытого насилия:

<...> Oh sir, she smiled, no doubt,
Whene'er I passed her; but who passed without

Much the same smile? This grew; I gave commands;
Then all smiles stopped together⁸⁶.

Она
Мне улыбалась... Но кому ж она
Не улыбалась? Это положение
Усугублялось... Все распоряженья,
Я дал... Отулыбалась... (пер. В. Топорова)⁸⁷.

В этой короткой, почти оброненной формулировке “I gave commands” слышится не только свидетельство мужской власти, но и замаскированное признание в насильственном устранении супруги.

Как отмечала⁸⁸ исследовательница творчества Браунинга Е.И. Клименко, его поэзия — это всегда часть воображаемой драмы, кульминация которой разворачивается перед читателем как бы в режиме замедленного разоблачения. Монолог как бы стремится воспроизвести диалогическую ситуацию, но в действительности представляет замкнутое высказывание, в котором собеседник служит лишь катализатором разворачивающейся исповеди. Этот структурный механизм, объединяющий интериоризацию и сценичность, делает жанр особенно продуктивным для прозы, стремящейся к «драматизации»⁸⁹ — понятие, с которым, подчеркнем, Генри Джеймс соотносил свою художественную программу.

Прямая связь между творчеством Р. Браунинга и Г. Джеймса неоднократно становилась предметом научного анализа⁹⁰, однако особое значение этому

⁸⁶ *Browning R.* The Complete Poetical Works of Robert Browning. Boston: Houghton Mifflin, 1895. P. 252.

⁸⁷ *Браунинг Р.* Моя последняя герцогиня / пер. В. Топорова // Прекрасное пленяет навсегда: из английской поэзии XVIII-XIX веков / сост. А.В. Парина и А.Г. Мурик. М.: Изд-во Московский рабочий, 1988. С. 294.

⁸⁸ См.: *Клименко Е.И.* Творчество Роберта Браунинга. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1967. С. 58–59.

⁸⁹ *James H.* Preface to “Daisy Miller” <Vol. XVIII, “The Real Thing” and “Brooksmith”> // *James H.* The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 283.

⁹⁰ См.: *McDonell J.* Henry James, Literary Fame, and the Problem of Robert Browning // *Critical Survey*. 2015. Vol. 27, № 3. P. 43–62; *Wadman K.L.* ‘William Wetmore Story and His Friends’: Henry James’s Portrait of Robert Browning // *The Yearbook of English Studies*. 1981. Vol. 11, № 2. P. 210–218.

влиянию придал Росс Поснок в монографии «Генри Джеймс и проблема Роберта Браунинга» (*Henry James and the Problem of Robert Browning*, 1985). В своей работе Поснок прослеживает не только историко-культурную и психологическую близость между двумя авторами, но и подчеркивает чувство художественного родства Джеймса с Браунингом, особенно в том, как оба стремятся к воспроизведению внутренней жизни субъекта через речевое самовыражение. Джеймс, по наблюдению исследователя, считал драматический монолог Браунинга ранним образцом “the drama of consciousness” — формы интенсивного, сосредоточенного на психике и этике персонажа, где художественная значимость высказывания определяется не событиями, а способом их восприятия и проговаривания⁹¹. Важно отметить, что Поснок в своей монографии уделяет драматическому монологу как жанру минимальное внимание, ограничивая его анализ одной страницей. В настоящей же диссертации предпринята попытка восполнить этот пробел⁹².

Хотя викторианский «драматический монолог» является поэтическим жанром, его структура нашла отражение и в прозаических формах. Это неоднократно отмечали и британские, и американские, и отечественные исследователи. Так, святочные рассказы Ч. Диккенса вроде рассказа «Исповедь, найденная в темнице времени Карла II» (“Confession found in a Prison in the Time of Charles the Second”, 1840) или новеллы «Джордж Сильверман и его версия случившегося» (“George Silverman’s Explanation”, 1868) строятся по модели исповеди ненадежного рассказчика, находящегося в состоянии душевного конфликта⁹³. Примечательно, что аналогичные элементы обнаруживаются и в рассказах Эдгара Аллана По, где фигура говорящего в состоянии психологического

⁹¹ Posnock R. *Henry James and the Problem of Robert Browning*. Athens: University of Georgia Press, 1985. P. 155.

⁹² Насколько нам известно, на сегодняшний день это единственное монографическое исследование, в котором затрагивается связь драматического монолога с прозой Джеймса.

⁹³ См. о том, как в англоязычном литературоведении принято сближать перечисленные произведения Диккенса и По с викторианским драматическим монологом: Халтрин-Халтурина Е.В. Диккенс и игры в вариации и номинации-1: Диккенс: рождественские чудеса и рождественская готика. С. 279–313.

напряжения нередко оформляется как монолог-исповедь, обращенная к предполагаемому слушателю. Такие готические произведения, как «Сердце-обличитель» (“The Tell-Tale Heart”, 1843), «Черный кот» (“The Black Cat”, 1843), «Бочонок амонтильядо» (“The Cask of Amontillado”, 1846) и «Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839) действительно структурированы по аналогичному принципу: речь персонажа в них не просто событийное повествование, а драматическое самовыражение, риторически насыщенное попыткой объяснить, оправдаться или внушить слушателю определенное впечатление. Немаловажно и то, что многие из рассказов По одновременно функционируют как детективные тексты⁹⁴. Как подчеркивают исследователи, между детективной структурой и викторианским «драматическим монологом» существует значимая перекличка: отсутствие внешнего действия в пользу психологической интроспекции⁹⁵. В этом смысле Э. По, не только как основатель детективного рассказа⁹⁶, но и как автор субъективной готической прозы, служит переходным звеном между двумя моделями повествования: линейным повествованием, организованным вокруг

⁹⁴ Речь идет прежде всего о трех новеллах, составивших цикл о сыщике Дюпене: «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Похищенное письмо» (1844). Именно они заложили каноническую схему детективного повествования: преступление, расследование, ложные улики, блестящий аналитик, разгадка. Что касается готических рассказов от первого лица («Сердце-обличитель», «Черный кот» и др.), то в данном контексте они важны как образцы субъективного монолога-саморазоблачения. Примечательно, что линию «иррационального детектива» Джеймс наследует и доводит до крайности в своем позднем романе «Священный источник» (“The Sacred Fount”, 1901), где расследование окончательно поглощается субъективностью рассказчика, а детективная структура оборачивается мистификацией и пародией на жанр. В контексте новеллистики подобная гибридная структура, связывающая готический детектив с вампирическим мотивом «высасывания» тайны, оказывается не менее значимой для формирования «ненадежного» повествователя. Подробнее про анализ этого романа: Головачева И.В. Литературный источник «Священного источника» // Традиции и взаимодействие в зарубежной литературе XIX–XX веков. Л., 1990. С. 91–98. (примечательна выведенная исследовательницей из текста романа формула: «<рассказчик> слишком много видит, видит миражи», с. 98).

⁹⁵ См.: Martens B. Dramatic Monologue, Detective Fiction, and the Search for Meaning // Nineteenth-Century Literature. 2011. Vol. 66, № 2. P. 216–217.

⁹⁶ Однако По, как известно, называл свои произведения не детективами, а «рационациями», акцентируя не жанровую принадлежность, а способ работы мысли. Об этом см.: Анцыферова О.Ю. Кто стоял у колыбели детективной прозы? // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 65–86.

рационального раскрытия истины, и монологической структурой, когда речь персонажа становится актом внутренней драмы и саморазоблачения.

Итак, как мы выяснили, викторианский «драматический монолог» не ограничивается сферой поэзии. Его ключевые характеристики — говорящий с этически неустойчивой позицией, безмолвный адресат, стремление к рационализации внутреннего конфликта, риторическая нестабильность — находят выразительное воплощение и в прозе, и вполне закономерно и органично реализуются в прозе Г. Джеймса, чья художественная практика демонстрирует детальное внимание к «внутренней драме».

В этом свете особое значение приобретает выборка Г. Джеймса для двенадцатого тома нью-йоркского издания. Именно в этот том Джеймс включил четыре новеллы — «Письма Асперна», «Поворот винта», «Лжец» и «Двуликий» — тексты, которые, несмотря на различия тематики, образуют то, что сам автор называл «организованным семейством» (“a family indeed quite organised”)⁹⁷ малых повествовательных форм. Характерно, что писатель осмыслял природу своего художественного творчества как процесс, подчиненный внутреннему ритму и импульсу, превосходящему рациональный замысел. Там же он сравнивает свои тексты с «потенциально опасным снарядам»:

When it shall come to fitting, historically, anything like *all* my small children of fancy with their pair of progenitors, and all my reproductive unions with their inevitable fruit, I shall seem to offer my backward consciousness in the image of a shell charged and recharged by the Fates with some patent and infallible explosive.

Когда однажды придется — исторически — соотнести всех моих «детей фантазии» с их породившим началом и все мои творческие союзы — с их неизбежным результатом, тогда мое ретроспективное сознание предстанет, должно быть, в образе снаряда, который Судьбы заряжают и перезаряжают каким-то запатентованным, безошибочно действующим взрывчатым веществом⁹⁸.

⁹⁷ James H. The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces. London: Macmillan, 1922. P. XXV.

⁹⁸ Ibid. P. XXVI.

Эта образная формула раскрывает подлинную логику его прозы, в которой текст разворачивается как взведенный механизм. Именно в этом корпусе текстов, на наш взгляд, повествовательная модель, соотносимая с викторианским «драматическим монологом», получает наиболее последовательное воплощение.

* * *

В исследованиях XX в. интерпретация новеллистического наследия Генри Джеймса, в частности наиболее читаемой и изучаемой новеллы «Поворот винта» (“The Turn of the Screw”), преимущественно развивалась в философском и психологическом ключе: критики подчеркивали интерес писателя к вопросу границ между реальностью и воображением, а также внимание к повторяющимся образам и мотивам, переходящим в своеобразный ритмический рисунок. Подобная организация, как отмечалось, сближала новеллу Джеймса с поэтическими формами⁹⁹. В 1960–1970-е гг. в джеймсоведении наблюдался постепенный сдвиг акцентов в сторону историко-литературного и жанрового анализа¹⁰⁰. Внимание исследователей все чаще сосредотачивалось на викторианском литературном контексте и, в частности, на механизмах жанровой гибридизации, свойственной короткой прозе Джеймса. В «Повороте винта» писатель сознательно опирается на жанровую систему викторианской эпохи, интегрируя элементы рождественской истории о привидениях¹⁰¹, сенсационного романа и готического повествования.

Записные книжки Джеймса демонстрируют, что он обдумывал замысел этой новеллы в течение разных периодов времени. Основой сюжетной завязки послужила история о призрачных злодеях-слугах, угрожающих двум детям,

⁹⁹ См., например: *Heilman R.* The Turn of the Screw as Poem // *A Casebook on Henry James's “The Turn of the Screw.”* / ed. by G. Willen. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1969. P. 174–188.

¹⁰⁰ *Nardin J.* “The Turn of the Screw”: The Victorian Background // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal.* 1978. Vol. 12, № 1. P. 131–142; *Solomon E.* The Return of the Screw // *A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw”* / ed. by R. Kimbrough. N. Y., London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 237–245; *Spilka M.* Turning the Freudian Screw: How Not to Do It // *A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw”* / ed. by R. Kimbrough. N. Y., London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 245–253.

¹⁰¹ См.: *Flint K.* The Victorians and the Visual Imagination. Cambridge; N. Y.: Cambridge University Press, 2000. P. 269.

услышанная Джеймсом от архиепископа Кентерберийского. Писатель подчеркивал, что история «неясная и недосказанная», причем в ней угадывается возможность создания странного, зловещего эффекта; вдобавок она «должна быть рассказана сторонним наблюдателем»¹⁰².

Первоначально новелла «Поворот винта» появилась в нескольких выпусках журнала “Collier’s Weekly” (с января по апрель 1898 г.) и сразу же зарекомендовала себя как шедевр массовой литературы — мелодраматичная история о привидениях. Осенью 1898 г. была опубликована англо-американская книжная версия «Поворота винта» с небольшим количеством технических правок. Финальный вариант новеллы, с некоторыми уточнениями, Джеймс представил в уже упомянутом XII томе нью-йоркского собрания сочинений. Текстологическая¹⁰³ работа над новеллой свидетельствует об особой внимательности автора к структуре или даже метру своего произведения, проявившуюся во внедрении притяжательных местоимений (“my room”, “my pupils” и т. д.) и замене глаголов восприятия (“saw”, “thought” и др.) глаголами ощущения (“felt”, “seemed” и др.). В итоговой версии всю историю поглотила сфера чувств главной героини — гувернантки. Если в ранних версиях героиня окружающее «обозревала» или «видела», то в поздней версии она перестала видеть, а начала «ощущать»¹⁰⁴, т. е. подобная правка способствовала усилению суггестивности текста.

Событийный ряд двадцати четырех глав¹⁰⁵ новеллы строится вокруг весьма субъективного повествования молодой девушки, которую отправляют в загородное

¹⁰² James H. A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw” / ed. by R. Kimbrough. N. Y.; London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 107. Далее ссылки на указанное издание в контексте анализа новеллы «Поворот винта» приводятся с указанием страницы в круглых скобках (оригинал — в сносах, подстрочники — в тексте).

¹⁰³ О текстологической истории новеллы с перечнем разночтений в нескольких прижизненных опубликованных вариантах см. раздел “Text History” в Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw” (p. 89–94).

¹⁰⁴ “James seemed intent of shifting the center of attention away from details of action observed by the governess to the reaction felt by the governess” (p. 91).

¹⁰⁵ О соотношении сюжетных поворотов и глав см. недавнюю работу: Головачева И. В поисках опор: «Поворот винта» Г. Джеймса в датах и числах // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 158–171. Исследовательница также прослеживает чередование ускорений (*allegro*) и замедлений (*largo*) и приходит к выводу о «тщательно выверенной “музыкальной” организации текста» (с. 169).

поместье Блай присматривать за двумя детьми — Майлзом и Флорой. Опекун детей, их дядя, строго наказывает никогда не писать ему, не спрашивать об истории дома и не оставлять детей без внимания. Вскоре гувернантка начинает замечать призраков на территории дома, а когда делится этими наблюдениями с экономкой миссис Гроз, то та, по словесным описаниям, узнает портреты умерших слуг — гувернантки (мисс Джессел) и камердинера (Питер Квинт). Наблюдая все более странное и тревожное поведение Майлза и Флоры, гувернантка интерпретирует происходящее как свидетельство зловещего влияния призраков и принимает на себя роль защитницы детей. Вопрос, который неизменно задают себе читатели и критики разных поколений¹⁰⁶ — Действительно ли в новелле имело место явление призраков или всё это плод воспаленного воображения молодой девушки? Важно также уточнить, что рассказ героини подается в виде рукописи, на которую в прологе ссылается Дуглас — участник камерной рождественской компании, расположившейся в старинном доме, — и именно он пересказывает ее содержание.

То, что на момент разворачивающихся событий гувернантка страдает от духовно-нравственного недуга, не подлежит сомнению, что неоднократно аргументировалось исследователями¹⁰⁷. Джон Лиденберг, к примеру, характеризует героиню Джеймса следующим образом: “...governess is ‘anxious, fearful, possessive, domineering, hysterical and compulsive’, she is concerned primarily

¹⁰⁶ Новелле суждено было стать текстом, на котором проверялись ключевые теории фантастического и неопределенности. Так, Ц. Тодоров упоминал ее в качестве одного из примеров своего понятия о «чисто фантастическом» — жанре, определяемом не столько сверхъестественными событиями, сколько неразрешимым колебанием между их реальностью и иллюзорностью (см.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 40). Иной французский исследователь, М. Бланшо, со своей стороны, включил в *Le Livre à venir* (в английском переводе *The Book to Come*) главу (14), целиком посвященную джеймсовской новелле, видя в ней образец той литературы, где будущее книги связано с постоянным ускользанием смысла (см.: Blanchot M. *The Book to Come* / trans. by Ch. Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003. P. 126–133). В том же ряду стоит и Х.Л. Борхес, который упоминал «Поворот винта» в своем лекционном курсе по английской литературе (см. class 14 в: Borges J.L. *Professor Borges: A Course on English Literature* / ed. M. Arias and M. Hadis; trans. by K. Silver. N. Y.: New Direction, 2013).

¹⁰⁷ Cargill O. “The Turn of the Screw” and Alice James // A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw.” P. 145–165; Lydenberg J. *The Governess Turns the Screws* // A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw.” / ed. G. Willen. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1969. P. 273–290.

with herself”¹⁰⁸ (букв.: «ее отличают мелодраматичность, тревожность, пугливость, собственнические наклонности, властность, истеричность и одержимость навязчивыми идеями»). По мере развития повествования становится всё более очевидным, что нарастающее чувство тревоги обусловлено не только внешними обстоятельствами, но выражает глубинные черты личности самой героини. На фоне странного поведения детей, постоянной неопределенности и давления ответственности героиня получает «тревожные письма из дому, где дела шли неблагополучно»¹⁰⁹ — сюжетный элемент, указывающий на потенциальную уязвимость вне контекста Блая. Более того, она сама вскользь говорит о «причудливых склонностях»¹¹⁰ в характере своего отца, тем самым задавая мотив наследственной предрасположенности к психологической неустойчивости. В ряде эпизодов рассказчица напрямую упоминает собственные навязчивые идеи, формулируя, например, вопрос: как «отныне, шаг за шагом, восстановить <собственную> странную одержимость»¹¹¹. Отдельные характеристики личности гувернантки на уровне повествования также демонстрируют склонность к аффективной гиперболе. Героиня неоднократно подчеркивает силу собственного воображения, способного “be carried away” (букв.: «быть унесенной», т. е. потерять контроль над собой, поддаться порыву воображения или чувства) и в одном из ключевых эпизодов отзывается о себе как о романтически воодушевленной фигуре, готовой к идеализации ситуации и объекта своей симпатии: «В такие минуты было отрадно чувствовать себя спокойной и уверенной в своей правоте; несомненно, приятно было и сознавать, что своей осмотрительностью, благоразумием и безупречным поведением я доставляю радость — если бы он вообще об этом задумался! — человеку, чьему настоянию поддалась»¹¹². Здесь речь приобретает

¹⁰⁸ *Lydenberg J.* Op. cit. P. 290, 276.

¹⁰⁹ Букв.: “I was in receipt in these days of disturbing letters from home, where things were not going well” (20).

¹¹⁰ “<...> many particulars of the whimsical bent of my father” (51).

¹¹¹ “Retrace to-day the strange steps of my obsession” (52).

¹¹² “It was a pleasure at these moments to feel myself tranquil and justified; doubtless, perhaps, also to reflect that by my discretion, my quiet good sense and general high propriety, I was giving pleasure—if he ever thought of it!—to the person to whose pressure I had yielded” (15).

риторически подчеркнутую форму самоутверждения, граничащую с аффективной экзальтацией. Дополнительные штрихи к психологическому портрету рассказчицы добавляет ее поведение в отношении писем: она скрывает переписку детей с их дядей, объясняя это тем, что письма были «слишком прекрасны, чтобы доверять их почте; я сохранила их; они у меня и по сей день»¹¹³. Позднее она и сама составляет письмо, но сознательно не отправляет его, опасаясь, что дядя прочтет «изоощренный механизм», который она «привела в действие, чтобы обратить его внимание к <ее> пренебрегаемым чарам»¹¹⁴. Гувернантка уже не просто наблюдает происходящее, но активно конструирует сценарий собственного поведения, как бы проговаривая его внутри текста. Таким образом, речь героини все чаще функционирует как монологическая интонация, в которой драматизация внутреннего конфликта становится доминирующей стратегией. Как нам представляется, не лишено символической значимости и то, что ее работодатель, дядя детей, живет на Гарлей-стрит — лондонской улице, ассоциируемой с частной медициной и психиатрией викторианского времени. Фраза о том, что именно «взволнованная, тревожная девушка» (“a fluttered, anxious girl”) прибыла туда, чтобы получить место гувернантки, невольно предвосхищает амбивалентную интонацию всего рассказа, в котором неуверенное, тревожное самосознание оказывается не только фоном, но и основным инструментом построения повествования.

Важной особенностью организации текста является то, что рассказ гувернантки подается в форме ретроспекции. Использование подобной нарративной перспективы смещает акцент с фактического содержания истории на мотивировку и коммуникативную стратегию. Казалось бы, текст создается уже из позиции рефлексии — гувернантка «прокручивает» ситуацию, предполагая более стабильное и зрелое осмысление событий, однако это осмысление оказывается столь же тревожным и драматически напряженным, как и сами описываемые эпизоды. Дополнительную амбивалентность добавляет внешняя объективность повествования: гувернантка подает свое письменное изложение «самым изящным

¹¹³ “They were too beautiful to be posted; I kept them myself; I have them all to this hour” (54).

¹¹⁴ “...and for the fine machinery I had set in motion to attract his attention to my slighted charms” (50).

почерком» (“in the most beautiful hand”), что придает ее рассказу налет эстетического контроля и стилистической утонченности. Однако именно этот внешний порядок начинает маскировать внутреннюю неустойчивость: эмоциональное напряжение прорывается в локальных вспышках лексической экзальтации и синтаксической неравномерности. Героиня признает, что с самого начала пребывала в состоянии нервного возбуждения: «Начало всего этого запомнилось мне как чередование взлетов и падений, как детские качели, качающиеся вверх-вниз: то “правильные” удары пульса, то “ложные”»¹¹⁵. Восприятие гувернантки уподобляется музыкальному движению — чередованию сильных и слабых долей, «правильных» и «ложных» пульсаций. Качели здесь не просто детский образ, а модель циклического, почти навязчивого возвращения к одному и тому же напряжению, из которого героиня не может вырваться. В этом раннем признании уже содержится вся последующая драма: сознание, которое не способно отличить «правильное» от «неправильного», обречено на бесконечное колебание между ними.

В финале новеллы напряжение достигает кульминации. Гувернантка отправляет Флору к дяде и остается с Майлзом, стремясь добиться от него признания в неких «безнравственных деяниях». В этом эпизоде особенно ярко проявляется стратегия риторического давления: героиня не столько стремится услышать правду, сколько навязывает ребенку заранее заданную схему вины. Майлз превращается в «объект исповеди», но исповедь эта — направленная и подстроенная. По сути, гувернантка стремится не столько получить откровение, сколько вынудить подтверждение собственной интерпретации происходящего.

Особый интерес представляет рамочная композиция новеллы, существенно расширяющая перспективу повествования, но одновременно затрудняющая определение достоверности источника рассказа. Обрамляющий пролог выполняет двойную функцию — он представляет собой как вступление к основной истории, так и постскрипtum, ретроспективно влияющий на интерпретацию. Персонаж

¹¹⁵ “I remember the whole beginning as a succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong” (6).

пролога, Дуглас, вводит фигуру гувернантки не как подозреваемую в нарушении этических норм, а как женщину исключительной тонкости и достоинства, называет ее «любезнейшей из женщин, достойной всего на свете»¹¹⁶. При этом важно подчеркнуть, что Дуглас уже знаком с полным текстом рукописи — включая признание в финале, что «его <Майлза> сердечко, опустев, остановилось»¹¹⁷ (пер. Н. Дарузес)¹¹⁸, — однако отношение к героине не претерпевает ни малейшего сомнения или осуждения. Такое несоответствие между содержанием рассказа и тоном представления персонажа в рамке порождает семантический разрыв, играющий на усложнение читательской интерпретации. Сам Дуглас упоминает, что во время их с гувернанткой знакомства они проводили много времени в прогулках и разговорах, и подчеркивает, что только он знает «всю историю»¹¹⁹. Однако воспоминания о той связи остаются удивительно обтекаемыми: описанные прогулки и беседы едва ли выглядят достаточно интимными, чтобы служить убедительным основанием для откровенной исповеди, связанной с возможным убийством ребенка. Это, в свою очередь, формирует ощущение, что между персонажами существовала более глубокая — и намеренно не озвученная — эмоциональная или психологическая близость, которая, возможно, предопределила его безоговорочную лояльность к рассказчице. Именно эта лакуна в описании их отношений подрывает уверенность читателя в объективности сказанного в рамочном повествовании: Дуглас представляет молодую женщину как морально безупречную фигуру и тем самым пытается заранее внушить эту мысль слушателям и читателям еще до начала основного повествования. Рамка также выполняет функцию жанрового моделирования: пролог предваряет рассказ в духе викторианской “ghost story”, направляя ожидания аудитории на сверхъестественный уровень. Читатель, настроенный на жанровую конвенцию «истории о привидениях», оказывается менее восприимчив к скрытым этическим

¹¹⁶ “The most agreeable woman... she’d have been worthy of any whatever” (2).

¹¹⁷ “His little heart, dispossessed, had stopped” (88). Dispossessed — букв.: «утратившее то, чем обладало».

¹¹⁸ Джеймс Г. Повести и рассказы: пер. с англ. М.: Худож. лит., 1973. С. 390.

¹¹⁹ “She had never told any one. It wasn’t simply that she said so, but that I knew she hadn’t. I was sure; I could see. You’ll easily judge why when you hear” (2).

сбоям и риторическим смещениям в речи гувернантки. В этом смысле рамочная конструкция не просто обрамляет рассказ, а становится его семиотическим фильтром, моделируя образ героини до того, как читатель столкнется с ее речью напрямую.

Текст также демонстрирует важнейшую особенность викторианского «драматического монолога» — наличие воображаемого или молчаливого адресата, чье предполагаемое присутствие структурирует логику высказывания. Несмотря на отсутствие явного собеседника, в рукописи гувернантки обнаруживаются обращения к некоему гипотетическому читателю: «вам судить» (“think what you will of it”), «можете себе представить» (“you may imagine”), «вы сами увидите, что...» (“well, you’ll see what...”) — формулы, указывающие на встроенное коммуникативное ожидание, на риторику оправдания и предвосхищенного возражения. Нарративная цепочка, в которую включена рукопись, последовательно увеличивает дистанцию между героиней и внешним читателем. По словам Дугласа, гувернантка никогда не рассказывала свою историю никому, кроме него; именно он становится первым слушателем и хранителем признания. Позднее автор пролога получает от Дугласа как текст рукописи, так и право на его публичное озвучивание. Таким образом, три уровня передачи голоса — от героини к Дугласу, от Дугласа к рассказчику пролога, и далее к читателю новеллы — создают эффект опосредованной исповеди, а постепенное наращивание дистанции между субъектом речи и реципиентом усиливает эффект нарративной фильтрации.

Другим важным элементом, усиливающим драматическую природу высказывания, становится присутствие дополнительного персонажа — миссис Гроз, немолодой экономки, чья фамилия (*Grose*) омофонически отсылает к грубости и притупленности восприятия, что акцентируется самим Джеймсом и активно обсуждается в критической литературе¹²⁰. По сути, миссис Гроз выступает в роли «риторического зеркала»: она не столько обладает собственной точкой зрения, сколько служит поверхностью, на которую героиня может проецировать

¹²⁰ См.: *Solomon E. The Return of the Screw*. P. 243.

собственное восприятие. Гувернантка использует ее как эмоционально доступную аудиторию, постоянно подчеркивая ее доверчивость и готовность подчиняться. В одном из ключевых эпизодов героиня формулирует это с подозрительной откровенностью: «Я превратила ее во вместилище жутких вещей, но в терпении, с которым она сносила мою боль, сквозило странное признание моего превосходства — моей умудренности и моего предназначения. Она подставляла свой ум моим откровениям, как подставила бы большую чистую кастрюлю, если бы я вдруг вздумала варить ведьмино зелье и уверенно предложила его»¹²¹. Эта сцена оформлена как метафора словесного господства, где «другой» существует только как «отзеркаленное» условие говорящего.

Одной из центральных идей, постепенно оформляющихся в речи героини, становится представление о Майлзе как о потенциальной угрозе. Это убеждение — поначалу едва уловимое — начинает служить оправданием для всё более импульсивных и психологически навязчивых действий рассказчицы. Примечательно, что первоначальная реакция гувернантки на Майлза лишена тревоги: напротив, мальчик вызывает у нее восхищение, которое по тональности отсылает к чувственному и романтизированному восприятию фигуры дяди-опекуна. Героев объединяет их харизматическая притягательность, в обоих случаях перерастающая в эмоциональную зависимость рассказчицы. Описывая «прекрасную возможность близости» с мальчиком, гувернантка противопоставляет свой опыт прежней «мелкой и душной жизни», наделяя переживания с Майлзом ценностью духовного пробуждения. В этом сближении она усматривает открытие новых горизонтов: «радости, музыки, свободы, жизни» (14). Однако в ретроспективе этот опыт все же интерпретируется как ловушка: мальчик, которого она изначально воспринимала как объект заботы и авторитетного влияния, неожиданно становится дарителем знания, тем самым нарушая прежнюю иерархию и ставя под сомнение ее роль как фигуры авторитета. Сверхчувствительность

¹²¹ “I had made her a receptacle of lurid things, but there was an odd recognition of my superiority—my accomplishments and my function—in her patience under my pain. She offered her mind to my disclosures as, had I wished to mix a witch’s broth and proposed it with assurance, she would have held out a large clean saucepan” (46).

героини к присутствию призраков сопровождается не менее примечательной уверенностью в их намерениях, а также в способности предвидеть последствия их влияния. Это знание, не обоснованное фактами, но наделенное внутренней достоверностью, встраивается в замкнутую систему восприятия, где тревога не осмысливается, а усиливается, получая подтверждение в любом неоднозначном жесте. Внутри этой логики героиня начинает искажать события, подменяя наблюдение — проекцией, а реакцию — ожиданием. Героиня не столько боится, сколько стремится быть правой в своих опасениях. Таким образом, текст создает парадоксальную динамику: чем больше героиня утверждает свою тревогу, тем больше усиливает ее правдоподобие — и тем сильнее дистанцируется от реальности происходящего.

Среди характерных особенностей викторианских «драматических монологов» — их переполненность риторической экспрессией и многообразием изобретательных приемов аргументации¹²², включая причудливое сочетание множества логических ошибок, софизмов, ассоциаций и логических «прыжков». Речь рассказчицы выстраивается по аналогичному принципу: последовательность высказывания уступает место образной фрагментации и эмоциональной экспрессии. Литературные реминисценции, аллюзии и мрачные метафоры маркируют не только стиль героини, но и способ ее восприятия происходящего — она помещает разворачивающиеся события в образную систему координат. В ее высказывании регулярно возникают мрачные метафорические ряды с выраженной готической семантикой: “the spring of a beast”, “I was like a gaoler with an eye”, “brushed my brow like the wing of a bat” («прыжок зверя», «я словно надзиратель с неусыпным оком», «коснулось лба, словно крыло летучей мыши») и пр. Подобным образом маркируется и фигура миссис Гроз. Формулировки вроде “the idea of grossness and guilt”, “the grossness broke out”, “someone had taken a liberty rather gross” («идея непристойности и вины», «непристойность прорвалась наружу», «кто-то позволил себе довольно грубую вольность») создают устойчивую

¹²² См.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Переосмысление поэзии Браунингов на страницах неовикторианских романов. С. 81.

словесную окраску, через которую рассказчица наделяет фигуру экономки зловещими оттенками. Кульминацией этой риторической стратегии становится внутренняя развязка в финальных главах, когда рассказчица впервые открыто допускает возможность ошибки: «Я снова вскочила, охваченная внезапным сознанием наступившей тьмы»¹²³, «Мне казалось, что меня уносит течением — не к прояснению, а в еще более непроглядную тьму; и не прошло и минуты, как из самой моей жалости родился леденящий страх: а что, если он невиновен? На миг передо мной разверзлась бездонная пропасть — ведь если он был невиновен, что же тогда представляла собой я?»¹²⁴ В этом контексте особенно показательно использование библейской аллюзии (1 Царств. 16: 23) в одной из заключительных глав. Услышав игру Майлза на фортепиано, гувернантка комментирует: «Сам Давид, играя перед Саулом, едва ли мог более чутко уловить верное мгновение»¹²⁵. Эта фраза кажется многозначительной: по библейскому сюжету Саул — фигура, охваченная безумием, которому Давид облегчал страдания игрой. Принимая во внимание, что гувернантка — дочь священнослужителя, она, несомненно, знакома с этим библейским подтекстом. Однако в логике ее высказывания аналогия читается однозначно: Саул — это Майлз, Давид — она сама. Тем не менее, как справедливо отмечал О. Каргилл, аллюзия оказывается двусмысленной: ее безумие ничуть не менее очевидно, чем предполагаемая одержимость мальчика¹²⁶.

Особого внимания заслуживает тематический пласт сверхъестественного, традиционно воспринимаемый как один из главных факторов привлекательности «Поворота винта» для широкой читательской аудитории. В то же время именно этот аспект позволяет выявить новые параллели между прозой Джеймса и викторианским «драматическим монологом», где тема спиритизма и медиумизма, оккультизма и контакта с потусторонним нередко служила фоном для внутреннего

¹²³ “I jumped to my feet again and was conscious of darkness” (65).

¹²⁴ “I seemed to float not into clearness, but into a darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he *were* innocent, what then on earth was I?” (87).

¹²⁵ “David playing to Saul could never have shown a finer sense of the occasion” (66).

¹²⁶ Cargill O. “The Turn of the Screw” and Alice James. P. 155.

распада или этического парадокса говорящего¹²⁷. Подобная жанровая переключка особенно значима в свете письма Джеймса к известному спиритуалисту Ф.У.Х. Майерсу от декабря 1898 г., уже после выхода серийной и книжной публикаций «Поворота винта». Писатель утверждал, что намеревался «создать впечатление¹²⁸ того, что дети оказались в контакте с наипугающим адским злом и опасностью»¹²⁹ (112). Важно, однако, что уже в других комментариях Джеймс охарактеризовал эту новеллу как «образец чистой изобретательности и холодного художественного расчета» (125), тем самым обозначив осознанную дистанцию между описываемым ужасом и буквальностью сверхъестественного мотива. В связи с этим многие критики предпочитали обходить спиритические интерпретации стороной, акцентируя внимание на психологической структуре произведения¹³⁰. Писатель, как отмечалось критиками, пытался показать историю о «сверхъестественном ужасе и страданиях» через психологию подозрений и смутных ощущений¹³¹. «Спиритическое» в данном случае функционирует как стратегия риторической суггестии: Джеймс наделяет повествование тревожной интонацией, а конкретные образы и интерпретации оставляет во власти воображения читателя.

Эта идея получает развитие в предисловии к нью-йоркскому изданию, где Джеймс уточняет: «Питер Квинт и мисс Джессел — вовсе не “призраки” в привычном нам понимании этого слова, но скорее нечисть: гоблины, эльфы, черти, демоны — столь же смутные и зыбкие, как те, о которых рассказывали на средневековых процессах» (122). Упоминание процессов над ведьмами, которое поначалу может показаться случайным, на самом деле указывает на юридическую

¹²⁷ Подробнее см.: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Неовикторианский роман и модель викторианского «драматического монолога». С. 757–759.

¹²⁸ Курсив в подстрочнике наш. — *А.Л.*

¹²⁹ “The thing that, as I recall it, I most wanted not to fail of doing, under penalty of extreme platitude, was to give the impression of the communication to the children of the most infernal imaginable evil and danger—the condition, on their part, of being as *exposed* as we can humanly conceive children to be”.

¹³⁰ Исключение, к слову, составляет статья А.П. Ураковой; см.: *Уракова А.П.* Мистические контексты в «Повороте винта» // *Arbor Mundi*. 2011. № 18. С. 11–24.

¹³¹ См., например: *Jones A.E.* Point of View in the Turn of the Screw // *A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw”* / ed. G. Willen. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1969. P. 309.

структуру, скрытую в основе новеллы. Если Квинт и Джессел ассоциируются с «нечистой силой», то героиня, по логике рассказа, принимает на себя роль обвинителя, в то время как читатель, в момент чтения этой «конструкции», становится присяжным. В этом отношении «Поворот винта» — не просто история о сверхъестественном, а психологическая драма, в которой свидетельства подменяются убеждением, а доказательства — риторикой страха. Джеймс демонстрирует, с какой легкостью читатель вовлекается в этическую ловушку: даже при отсутствии убедительных доказательств он склонен доверять голосу рассказчицы и приписывать демонизм тем, кто оказывается объектом субъективных подозрений. В этом кроется подлинная проблематика новеллы: не в реальности или иллюзорности призраков, а в готовности слушателя стать пассивным соучастником обвинения. Подобные тривиальные фактические детали, как правило, редко становятся центральными в интерпретации текста, но именно они позволяют вскрыть глубинную структуру недоверия, страха и властности, в которую оказывается втянут читатель.

Концовка новеллы особо примечательна своей незавершенностью. Монолог гувернантки прерывается в самый кульминационный момент, не предлагая читателю прямого ответа на ключевые вопросы: кто виноват и в чем именно заключается вина? Эффект незавершенности, остающийся после прочтения, во многом обусловлен особой ритмической организацией текста. Речь героини структурирована таким образом, что «волны» утверждений, оговорок, предположений и внутренних колебаний формируют ритм, в котором не столько сообщается содержание, сколько продуцируется переживание. Важно вспомнить и специфику викторианской поэзии, где сосуществует несколько голосов и ритмов высказываний¹³², а конкретно в монологах Р. Браунинга в дополнение к основному персонажу привлекается «маска»¹³³. По сути, подобный метод представляет собой риторику убеждения, приближающую слушателя к точке зрения и к ритмам

¹³² См.: *Perry J.O. The Relationships of Disparate Voices in Poems // Essays in Criticism. 1965. Vol. 15. P. 56.*

¹³³ Подробнее об этом: *Garratt R.F. Browning's Dramatic Monologue: The Strategy of the Double Mask // Victorian Poetry. 1973. Vol. 11, № 2. P. 115–125.*

чередования мыслей, образов и слов говорящего. Тонкости ритмического построения не остались вне исследовательского внимания и в творчестве Джеймса. В частности, Д.М. Урнов подмечает в прозе писателя «некий затягивающий ритм»¹³⁴, т. е. особый эффект чередования, соединения и разъединения впечатлений зримых, слышимых и осязаемых. Джеймс, по мнению исследователя, управляет читательским вниманием, переключая его на какую-либо навязчивую мысль с помощью ритмически чередующихся оговорок и ассоциаций¹³⁵. Читатель остается с впечатлением услышанного и выраженного, когда ничего конкретного, собственно, и не было сказано или показано. Вдобавок, история о гувернантке и детях с призраками была поведена умелым рассказчиком, владеющим ритмической дикцией и оставляющим благоприятное впечатление, подобно тому, как красота каллиграфического почерка гувернантки, подарившей Дугласу свою рукопись, тоже оставляла в памяти благоприятный след¹³⁶.

Своего рода «формулой» литературного стиля Джеймса Д.М. Урнов считает описанную — с помощью ассоциативных чередований визуальных и звуковых образов — «интенсивность переживания какого-либо опыта»¹³⁷. В какой-то мере формула Джеймса, предвосхищает еще одну формулу конкретного переживания, сотканного из ряда внешних деталей — «объективный коррелят» (“objective correlative”) Т.С. Элиота, помогающий писателю опосредованно «показать» свой предмет, придав ему непосредственность, которая становится живым опытом для читателя.

Итак, многие приемы, использованные Джеймсом в этой новелле, напоминают приемы Браунинга, изученные современными литературоведами на материале его известных произведений. А именно: выставляя в качестве

¹³⁴ Урнов Д.М. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе // Типология стиливого развития XIX века: сб. ст. С. 349.

¹³⁵ Там же. С. 355–356.

¹³⁶ “But Douglas <...> had begun to read with a fine clearness that was like a rendering to the ear of the beauty of his author’s hand” (6).

¹³⁷ Урнов Д.М. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе. С. 355.

исповедующегося героя человека с духовно-нравственным недугом, Джеймс создает колоритную фигуру «ненадежного рассказчика».

Подобная двойственность — между «откровением» и «сокрытием» — находит свое выразительное воплощение и в новелле «Письма Асперна» (“The Aspern Papers”; опубл. 1888).

Роль рассказчика в новелле отведена безвестному литературному издателю американского происхождения, поклоннику вымышленного покойного поэта-романтика Джеффри Асперна, также американца. Мотивированный не только академическим интересом, но и стремлением к литературной сенсации, герой стремится любой ценой завладеть письмами Асперна к его бывшей возлюбленной — Джулиане Бордеро, пожилой женщине, проживающей уединенно в венецианском палаццо вместе с племянницей Тиной, «дамой бальзаковского возраста». Рассказчик скрывает свою истинную цель, выдавая себя за бескорыстного почитателя поэта, и, не называя читателю ни своего настоящего имени, ни вымышленного, снимает у Бордеро комнаты по заведомо завышенной цене. Постепенно завоевывая доверие Тины, герой предпринимает попытки вывести личные подробности из прошлого Асперна и, в ключевой сцене, проникает в кабинет Джулианы, надеясь тайком завладеть письмами. Сцена вторжения — в равной мере пик повествовательного напряжения и момент нравственного провала — вызывает очевидные ассоциации с аналогичным эпизодом в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, где попытка добиться тайны ценою обмана заканчивается трагично¹³⁸. После смерти Джулианы рассказчик пытается

¹³⁸ Ассоциации с «Пиковой дамой» возникали и у многих читателей и исследователей Джеймса. Упомянем среди них: *Анцыферова О.Ю.* Джеймс и Пушкин // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Литературные связи, типология, интертекст. Иваново: ИвГУ, 2001. С. 101–111; *Comwell N.* Pushkin and Henry James // *Comwell N.* The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism. N. Y.; London: Harvester Wheatsheaf, 1990. P. 113–139; *Есупов В.М.* Пушкинские реминисценции в «Письмах Асперна» // Московский пушкинист: ежегодный сборник / сост. и науч. ред. В.С. Непомнящий. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1995. С. 279–284. Подробнее об этом мы говорим в статье «Постромантический диалог с романтизмом: “Письма Асперна” и “Пиковая дама”» и далее в настоящей диссертации: с. 68, 69, 71.

договориться с Тиной о покупке документов, однако та выдвигает неожиданное условие: доступ к письмам возможен лишь в случае брака, который узаконил бы его участие в «семейном наследии». Это предложение становится кульминацией этической дилеммы героя — выбора между личным интересом и человеческой привязанностью — и одновременно разоблачает его неспособность к подлинной эмоциональной связи, столь тщательно замаскированную риторикой эстетического почитания.

Итак, рассказчик в этом тексте — фигура глубоко амбивалентная. С одной стороны, он предстает как наблюдатель и исследователь, с другой — как манипулятор-эстет, одержимый идеей «литературного завоевания». Его нарративная позиция строится на попытке не просто зафиксировать события, но перестроить их под углом собственного эстетического воображения и желания контроля. Как подчеркивает О. Ю. Анцыферова, повествовательная перспектива в «Письмах Асперна» полностью ограничена тем, что рассказчик видит, слышит и интерпретирует¹³⁹, т. е. читателю предоставляется не доступ к истине, а герметично замкнутая система восприятия. Особенно примечательным является утверждение О.Ю. Анцыферовой о том, что одержимость рассказчика письмами Асперна характеризуется риторическими и поведенческими паттернами, свойственные «маниакальному помешательству»¹⁴⁰. Даже ритм повествования, по мнению исследовательницы, «неравномерен»: «Первые главы более динамичны. Рассказчик с жаром принимается за осуществление своего плана и с таким же жаром, что называется взмахом, рассказывает о своих действиях»¹⁴¹. Эта внутренняя «неуравновешенность» находит отражение в тексте на уровне синтаксиса, темпа и стилистической фрагментации.

Итак, вступительная установка повествования функционально эквивалентна началу «драматического монолога»: персонаж сразу же устанавливает свою точку

¹³⁹ Анцыферова О.Ю. «Письма Асперна» и своеобразие поэтики Генри Джеймса (Прием «точки зрения» и образ рассказчика в повести) // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков: межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. В.Н. Шейнкер. Иваново: Ивановск. гос. ун-т, 1982. С. 94.

¹⁴⁰ Там же. С. 97.

¹⁴¹ Там же. С. 98.

зрения как доминирующую, обнажая личные мотивы: “I had taken Mrs. Prest into my confidence; without her in truth I should have made but little advance”¹⁴² / «Я раскрыл свои карты миссис Прест; без нее, по правде говоря, я бы едва ли чего добился»¹⁴³. С первых строк читатель оказывается вовлечен в риторику внутреннего монолога, в котором устанавливается особая форма интимной адресованности и соучастия. Он представляет себя как исследователя, соблазненного возможностью прикоснуться к тайне великого поэта, но с каждым новым абзацем эта позиция утрачивает нейтральность. В какой-то момент рассуждений герой сам невольно разоблачает себя, не замечая, что его слова звучат для читателя как признание в бесчестности: “Hypocrisy, duplicity are my only chance... *I’m sorry for it*”¹⁴⁴, but there’s no baseness I wouldn’t commit for Jeffrey Aspern’s sake¹⁴⁵” / «Лицемерие и двуличие — мой единственный шанс. Мне жаль, но ради Джеффри Асперна я готов на любую подлость» (7). Повествователь как бы вслух репетирует план обольщения как стратегию доступа к архиву, что подается как внутренняя реплика: “To make love to the niece”¹⁴⁶ (8). Читатель становится своего рода слушателем, которому адресовано это «сценическое мышление». Даже реплики второстепенных персонажей оформлены как автономные мини-монологи, к примеру, реплика мисс Тины звучит почти как элегия в стиле Теннисона: “We don’t seem to be anything now”¹⁴⁷ / «Теперь мы словно никто» (12). Идея прикосновения «к великому» обнажает патетическое стремление героя к одержимости «объектом»: “I felt an

¹⁴² В переводе Е. Калашниковой: «С самого начала я обо всем рассказал миссис Прест; и, по правде сказать, я бы недалеко ушел без ее дружеского участия» (см.: Джеймс Г. Повести и рассказы: пер. с англ. М., 1973. С. 80).

¹⁴³ James H. The Aspern Papers and Other Stories / ed. with an introd. and notes by A. Poole. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1991. P. 1. Далее ссылки на указанное издание в контексте анализа новеллы «Письма Асперна» приводятся в тексте работы с указанием страницы в круглых скобках.

¹⁴⁴ Курсив наш. — А.Л.

¹⁴⁵ «Лицемерие, двойная игра — вот единственное, что мне может помочь. Факт прискорбный, но ради Джеффри Асперна я готов на любую подлость» (пер. Е. Калашниковой; Повести и рассказы, 1973, с. 86).

¹⁴⁶ «Приволокнусь за племянницей» (пер. Е. Калашниковой, с. 88).

¹⁴⁷ «Теперь мы, кажется, уже никто» (пер. Е. Калашниковой, с. 92). Необходимо пояснить: Тина говорит о том, что она и ее тетя — американки, давно не бывавшие на родине и живущие в Венеции. Они как бы ни здесь (не венецианки) и ни там (не американки).

irresistible desire to hold in my own for a moment the hand Jeffrey Aspern had pressed”¹⁴⁸ / «Я почувствовал непреодолимое желание на миг сжать ту самую руку, к которой когда-то прикасался Джеффри Асперн» (19).

Герой окончательно теряет свое нравственное лицо через невольную «вспышку» сознания: “I couldn’t accept the proposal. I couldn’t, for a bundle of tattered papers, marry a ridiculous pathetic provincial old woman”¹⁴⁹ / «Я не мог ради охапки потрепанных бумаг связать себя с нелепой, жалкой, провинциальной старой девой» (92). Наконец, в последней сцене, когда мисс Тина сообщает о “the great thing” — уничтожении писем — комната, по словам рассказчика, “seemed to go round me... a real descended on my eyes”¹⁵⁰ (Комната словно закружилась передо мной... настоящий мрак опустился на мои глаза.) (95–96). Этот момент являет собой кульминацию невидимой «драмы сознания» рассказчика. События, казалось бы, почти не происходит, но отклик в его сознании оказывается оглушительным. И важно, что этот отклик выражается не логическим выводом, не прозрением, которое могло бы принести духовный восторг, а телесной реакцией: кружение комнаты, мрак перед глазами.

В последней строке рассказчик уже окончательно выдает себя как человека, скорбящего по утраченной реликвии: “I can scarcely bear my loss—I mean of the precious papers”¹⁵¹ / «Я с трудом переношу эту потерю — то есть, разумеется, утрату бесценных писем» (96). Оговорка “I mean of” только подчеркивает, что бумаги для героя значат больше, чем человеческие отношения. Любовь, сострадание и чувство благодарности отступают перед навязчивым культом искусства. Письма становятся своего рода сакральным предметом, заменяющим живого человека.

¹⁴⁸ «Я испытывал неодолимое желание хоть миг единый подержать в своих руках руку, которую когда-то с нежностью пожимал Джеффри Асперн» (пер. Е. Калашниковой, с. 100)

¹⁴⁹ «Не могу ради связки истрепанных писем жениться на жалкой, нелепой старой провинциалке» (пер. Е. Калашниковой, с. 178).

¹⁵⁰ «Комната вдруг пошла передо мною кругом, и на миг у меня по-настоящему потемнело в глазах» (пер. Е. Калашниковой, с. 182).

¹⁵¹ «У меня щемит сердце при мысли о том, что я потерял — о письмах Асперна, разумеется» (пер. Е. Калашниковой, с. 182).

Читатель, таким образом, сталкивается с своеобразным эстетическим фанатизмом, доведенным до нездорового предела.

Итак, рассказчик стремится показать себя в выгодном свете: эрудированным, чутким, эстетически изощренным. Однако по ходу повествования его этическое ослепление становится всё более очевидным. Он говорит как бы «во имя искусства», но выдает свою готовность к манипуляции, вторжению в частную жизнь и нравственному бесчестию. Именно его красноречие становится инструментом саморазоблачения: чем изощреннее он говорит, тем очевиднее становится его нравственная слепота. С самого начала рассказчик подавляет экспозицию в пользу «субъективного погружения», вовлекая читателя в уже сформировавшуюся мечту, которая никогда не объясняется полноценно (и на деле оказывается весьма меркантильной). Читатель остается без устойчивой точки опоры, что становится главным источником «ненадежности» повествования.

* * *

Несмотря на формальные различия в повествовательной организации, новеллы «Поворот винта» и «Письма Асперна» демонстрируют наиболее очевидную реализацию структуры драматического монолога в прозе, поскольку в обоих случаях рассказ ведется от первого лица, из чего следует, что повествовательная перспектива оказывается целиком захваченной голосом одного персонажа, психическая устойчивость и достоверность которого вызывают сомнение. Однако и в новеллах «Лжец» и «Двуликий», где повествование осуществляется от третьего лица, сохраняется близость к драматическому монологу — прежде всего за счет строгой внутренней перспективы, которая ограничивает восприятие читателя рамками сознания одного персонажа.

Новелла «Лжец» (“The Liar”; опубл. 1888) занимает в «монологическом цикле» Джеймса особое место¹⁵². Художник-портретист Оливер Лайон приезжает

¹⁵² Показательно, что новелла «Лжец» была включена составителями Р. Уэстом и Р. Столлманом в авторитетную учебную антологию “The Art of Modern Fiction” (1949) наряду с произведениями Дж. Джойса, У. Фолкнера, Ф. Кафки, Э. Хемингуэя и др., что зафиксировало ее место в модернистском каноне малой прозы.

в загородный дом семьи Эшморов, чтобы написать портрет престарелого сэра Дэвида. Среди гостей он встречает женщину, Эверину, к которой питал чувства в юности. Теперь же она миссис Кападозе, супруга харизматичного полковника Клемента Кападозе, чья внешность и манера речи создают ощущение причудливой двойственности и неоднозначности. Постепенно Лайон осознает, что Кападозе — патологический лжец, любящий фантазии и преувеличения, и чьи рассказанные с живостью и обаянием истории не выдерживают проверки на достоверность. При этом даже жена полковника — ранее, как полагает Лайон, образец честности — либо закрывает глаза на его выдумки, либо невольно поддерживает их.

«Лжец» часто отмечают как новеллу о столкновении правды и лжи¹⁵³: художник Лайон разоблачает харизматичного полковника Кападозе, чьи истории оказываются вымыслом, а его жена предстает соучастницей или, по крайней мере, безмолвной свидетельницей этой фикции. Однако по мере развития сюжета выясняется, что главный фокус текста вовсе не в разоблачении другого, а в обнажении душевных процессов самого Лайона. Его уверенность в собственной честности и эстетическом превосходстве уступает место навязчивому наблюдению и всё более явной эмоциональной неустойчивости. Показательно, что уже в первой сцене, когда Лайон прибывает в дом семьи Эшморов, он моментально замечает лицо Кападозе: “This face arrested Oliver Lyon: it struck him at first as very handsome...” (6, p. 386). Его реакция эстетически окрашена, но внутренне противоречива: восхищение, ирония и неприязнь сосуществуют в ней с самого начала.

Оливер Лайон (Oliver Lyon), чье имя звучит как ироничный анаграмматический жест — “lion” как символ гордости и силы, но и “liar”, — уже в ономастике выстраивает конфликт между кажущейся правдой и внутренним искажением. Название новеллы задает вопрос: кто на самом деле лжец — Кападозе, чья ложь очевидна и перформативна, или Лайон, чья позиция наблюдателя

¹⁵³ См., например: *Segal O.* “The Liar”: A Lesson in Devotion // *Review of English Studies*. 1965. Vol. 16, №. 63. P. 272–275; *Rosenberry E.H.* James’s Use of Hawthorne in “The Liar” // *Modern Language Notes*. 1961. Vol. 76. № 3. P. 234–238.

претендует на объективность, но постепенно обнаруживает скрытую девиацию? Уэйн Бут, в частности, приводил эту новеллу как показательную для своей теории «ненадежного рассказчика» (“unreliable narrator”)¹⁵⁴. В отличие от Кападозе, которого читатель и персонажи мгновенно идентифицируют как выдумщика, Лайон говорит с позиции мнимой рациональности и этической правоты. Однако именно он, как показывает структура текста, обладает скрытой властью над повествованием. Его речь, пусть и опосредованная третьим лицом, пронизана самодовольством, которое по ходу действия дает трещины. Читатель «видит» ложь, но продолжает следить за ее устройством, как будто она подчинена своеобразной эстетике лжи.

Показательна сцена, рисуемая в воображении Лайона: “He would be superabundantly gratified if she should simply let him know, even by a silent sign, that she recognised that with him her life would have been finer” / «Он был бы безмерно счастлив, если бы она только намекнула — пусть даже безмолвным знаком, — что рядом с ним ее жизнь стала бы прекраснее» (6, p. 417). Не случайно это высказывание оформлено в сослагательном наклонении: оно выражает не столько надежду на взаимность, сколько страстную потребность в подтверждении собственной этической позиции. Лайон хочет быть узанным как «изысканный выбор», как утраченное совершенство. Слово “finer” здесь многозначно: оно колеблется между этическим («благороднее»), эстетическим («изыщнее») и оценочным («лучше»). Однако в устах художника эстетический оттенок выходит на первый план: он мыслит себя как «изысканный выбор», как утраченное совершенство.

Слово “pride” и его производные (“proud”, “proudest”) повторяются в тексте с заметной регулярностью, становясь одним из ключевых концептов повествования, особенно в отношении миссис Кападозе. На первый взгляд, эти повторы можно счесть описательными и отсылающими к чертам характера или манере поведения. Однако «гордость» оказывается не столько качеством, сколько потребностью

¹⁵⁴ См.: Booth W.C. The Two Liars in “The Liar” // Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1983. P. 347–354.

Лайона в самозащите: признать вместо гордости безразличие означало бы подорвать не только ее образ, но и собственную позицию разоблачителя лжи.

Сцену, в которой супруги Кападозе впервые видят написанный Лайоном портрет Клемента, можно отнести к числу наиболее выразительных в новелле¹⁵⁵. Реакция на правдоподобность портрета сжимается до короткой ремарки: “*He knows — he has seen*” / «Он знает — он разглядел» (6, р. 430). На первый взгляд это утверждение о Лайоне: он «видел» ложь Кападозе и запечатлел ее на холсте. Однако важно помнить, что повествование опосредовано перцепцией Лайона, и данная фраза не просто констатация факта, но «внутренний жест» его сознания, монологическое утверждение себя как знающего, разоблачающего, правдивого. Его одержимость разоблачением, его стремление к «этической победе» ставит под сомнение не только его суждения, но и сам способ повествования. Герой стремится убедить, но его собственное «красноречие» выдает скрытые мотивы: «эстетическую ревность», обиду отвергнутого поклонника, потребность в нравственном превосходстве. В этом смысле «Лжец» следует логике викторианского «драматического монолога»: Лайон, сам того не замечая, проговаривает собственную уязвимость и патологическую потребность в правде.

Новелла «Двуликий» (“*The Two Faces*”¹⁵⁶), несмотря на редкое присутствие в критике, демонстрирует характерные черты стиля Джеймса. Сюжет, на первый взгляд, напоминает психологический этюд из светской жизни: эффектная и влиятельная дама Мэй Грэнтем оказывает «помощь» жене лорда Гвиттера, своего бывшего возлюбленного, помогая той предстать перед лондонским обществом, однако акт социального покровительства становится тщательно оформленным

¹⁵⁵ Подробнее о роли портрета в повествовании будет сказано далее (см. параграф 2.1 настоящей диссертации).

¹⁵⁶ Впервые опубликована под названием “*The Faces*” в иллюстрированном рождественском номере *Harper’s Bazaar* (15 декабря 1900 г.); в следующем году под окончательным названием “*The Two Faces*” напечатана в *Cornhill Magazine* (июнь 1901 г.). В 1903 г. вошла в сборник “*The Better Sort*”.

жестом унижения¹⁵⁷. Как и другие тексты Джеймса, «Двуликий» структурно опирается на сдвиг перспективы¹⁵⁸: повествование здесь растворено в преломленной, психологически мотивированной «точке зрения», строго ограниченной сознанием одного персонажа — Ширли Саттона, молодого друга Грэнтем.

Уже в названии, «The Two Faces», заложен структурный рефрен. На первый взгляд, бинарная оппозиция «лиц» представляет собой контраст между холодной, «слишком красивой» леди Грэнтем и «невинной», жертвенной Вальдой, женой Гвиттера. Именно в этих терминах первоначально артикулируется внутренняя мотивация героя: он ощущает себя свидетелем этической несправедливости и словно «видит» перед собой лица, запечатлевшие факт происшедшего. Однако, по мере развития повествования, эта схема начинает смещаться: становится ясно, что центральной фигурой оказывается не Вальда и даже не Грэнтем, а сам Саттон, и что «два лица» отсылают скорее к раздвоенности его собственного восприятия. Повествовательный фокус, будучи замкнут на фигуре Саттона, непрерывно возвращается к внешности, манере поведения, интонациям и реакциям персонажей, но всегда через призму того, как они «выглядят» для него. Важна не столько событийность, сколько оптическая и эмоциональная одержимость героя визуальностью — выражением лиц, жестами, «видимыми» признаками нравственных состояний. Повествование перетекает в последовательность

¹⁵⁷ Прототипом Мэй Грэнтем, по-видимому, послужила леди Рэндольф Черчилль, которая в 1898 г. стала «жертвой» схожего поступка: ее любовник, принц Карл Кински, обручился с другой женщиной, когда леди Рэндольф путешествовала с умирающим мужем. Обсуждая эту ситуацию с Полем Бурже (который в 1903 г. написал на ту же тему новеллу «Ложный Манёвр», «Fausse Manoeuvre»), она, вероятно, дала импульс к созданию новеллы Джеймса. Подробнее об этом см.: *Albers Ch.E. A Reader's Guide to the Short Stories of Henry James. P. 916–923.*

¹⁵⁸ Связь с «Лжецом» подчеркивает С. Козиковски, усматривая в «Двуликом» вариацию на тему ненадежного рассказчика-наблюдателя (см.: *Kozikowski S.J. Unreliable Narration in Henry James's "The Two Faces" and Edith Wharton's "The Dilettante" // Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory. 1979. Vol. 35. P. 358–362.*). В обоих случаях повествование ведется от третьего лица с внутренним фокусом, однако характер ненадежности различен. В «Лжеце» ненадежное повествование строится на активной риторической стратегии (Лайон оправдывает себя, убеждает, последовательно выстраивает свою версию), тогда как в «Двуликом» эффект создается иначе, более сдержанно, сообразно самому характеру Саттона, который почти незаметен на фоне других персонажей. Его скромность и пассивность делают его восприятие менее очевидным, но от этого не менее искаженным.

эмоционально заряженных описаний, замаскированных под объективное наблюдение.

Одним из наиболее примечательных эпизодов новеллы является начальная сцена визита лорда Гвиттера, когда Грэнтем представляет ему Саттона:

‘Oh yes,’ said her second visitor (лорд Гвиттер — *А.Л.*), quite as if he knew; which, as he couldn't have known, had for her first the interest of confirming a perception that his lordship would be—no, not at all, in general, embarrassed, only was now exceptionally and especially agitated. As it is, for that matter, with Sutton’s total impression that we are particularly and almost exclusively concerned, it may be further mentioned that he was not less clear as to the really handsome way in which the young man kept himself together and little by little—though with all proper aid indeed—finally found his feet. All sorts of things, for the twenty minutes, occurred to Sutton, though one of them was certainly not that it would, after all, be better he should go (11, p. 241).

— Ах да, — сказал ее второй гость¹⁵⁹ с таким видом, будто знал, о чем речь; что, учитывая, что он не мог этого знать, показалось ей¹⁶⁰ прежде всего подтверждением ее догадки: его светлость — нет, вовсе не в целом смущен, но в данный момент, вне всяких сомнений, особенно и исключительно взволнован. И поскольку нас, в сущности, интересует именно общее впечатление Саттона, стоит добавить, что он с не меньшей ясностью отметил, насколько достойно и сдержанно молодой человек держался, и как — пусть и при всей должной поддержке — мало-помалу все же обрел равновесие. За те двадцать минут Саттону пришло в голову множество мыслей, хотя ни одной из них уж точно не было той, что ему, пожалуй, лучше бы все-таки уйти.

Короткая реплика обрабатывается через фильтр суждения и наблюдения Саттона, который становится своего рода внутренним комментатором. Наиболее выразительным элементом сцены становится следующее замечание: “As it is, for that matter, with Sutton’s total impression that we are particularly and almost exclusively concerned...” («И поскольку нас, в сущности, интересует именно общее впечатление

¹⁵⁹ Имеется в виду лорд Гвиттер.

¹⁶⁰ Имеется в виду Грэнтем.

Саттона...»). Оно откровенно сигнализирует, что повествовательная перспектива стабильно удерживается на Саттоне и его субъективной конструкции происходящего. Здесь же появляется то, что можно было бы условно назвать нарастанием «повествовательного самодовольства»: Саттон не просто наблюдает, но считает себя способным оценить, как именно человек «держится», «находит равновесие» (“found his feet”), и какие именно «мысли» приходят в течение двадцати минут. Такое построение, с одной стороны, продолжает линию, начатую в «Лжеце»; с другой, в «Двуликом» вводится парадоксальная форма двойной повествовательной перспективы: повествователь описывает не только ситуацию и не только то, как персонаж эту ситуацию воспринимает, но и то, как собственный голос персонажа растворяется в этом восприятии. Эмоциональные колебания Саттона, его попытки интерпретировать жесты и взгляды, читаемые в модальности «почти, как если бы», задают ритм текста. Повествование организуется как своеобразная сцена, в которой субъект постоянно колеблется между пониманием и непониманием, стремясь схватить момент истины, который ускользает.

С первых страниц Саттон мысленно реконструирует ситуацию вокруг Грэнтем и Вальды в терминах противопоставления, для которого он интуитивно выбирает визуальные маркеры — прежде всего, выражения лиц. Его реакция на героиню Грэнтем насыщена оценочными эпитетами, среди которых особенно часто повторяется слово “beautiful” («прекрасная»), что одновременно подчеркивает внешнее совершенство и задает амбивалентный тон описания — от восхищения до внутреннего дискомфорта. Примечательно, что в повествовании рефрен визуального контроля оформляется повторяющейся формулой “Sutton showed he saw far” (254). Она варьируется интонационно и даже один раз выделена автором курсивом (*he*), как бы подчеркивая неочевидную иронию этого утверждения. Попытки увидеть «далеко» оказываются ничем иным, как замещением реальности внутренним построением Саттона. В этом же ключе читается формулировка “He spoke as one who had now considered many things” («Он говорил как человек, который теперь много обдумал»; 11, p. 250) — за внешним спокойствием

скрывается то же толкование внешнего через призму эмоционального и визуального предвосхищения.

Наиболее отчетливо это проявляется в сцене второй встречи, где Саттон, будто вне себя, повторяет: “the face — the face!” — уже не как метафору нравственной разницы, а как навязчивый образ, в котором его собственная тревога подменяет реальность наблюдаемого. Этот рефрен можно считать формулой, в которой внешний облик героинь превращается в проекцию внутренних смыслов и страхов наблюдателя. Колебание Саттона между сочувствием и отстраненностью задает ритм новеллы. На этом примере особенно ясно видно, как переплетаются фокус повествования и идеология восприятия: читатель должен ориентироваться не только в том, что видит персонаж, через сознание которого преломляется действие, но и в том, что он сознательно или бессознательно отказывается видеть, в том, что его речь выдает вопреки собственному намерению. Саттон, воображающий себя беспристрастным свидетелем, на деле оказывается заложником собственной оптической одержимости — и в этом, как было показано, он отнюдь не одинок.

* * *

Один из ключевых нарративных механизмов прозы Генри Джеймса, принцип «центрального» сознания, представляет собой не только структурное новшество внутри его авторской поэтики, но и концептуальный поворот в развитии теоретических представлений о повествовании. Эта техника, подробно изложенная в предисловиях к нью-йоркскому изданию, основана на передаче событий через призму индивидуального восприятия и смещении акцента с внешнего ряда происшествий на способы их внутреннего переживания. Как отмечала М.М. Коренева, именно такая фильтрация событий через сознание персонажа-наблюдателя, определяет специфику зрелой прозы Джеймса¹⁶¹. В его понимании «центральное сознание» не просто персонаж, но особая оптика: ограниченное,

¹⁶¹ Коренева М.М. Генри Джеймс // История литературы США: в 5 т. Т. 4: Литература последней трети XIX в.: 1865–1900 (становление реализма). С. 469–470.

одностороннее восприятие, сквозь которое выстраивается этическая и психологическая неопределенность повествования.

В логике «центрального сознания» Джеймс перерабатывает ключевые принципы викторианского «драматического монолога», превращая их из обычных риторических приемов в средства создания субъективной перспективы. Такой подход усиливает эффект читательской вовлеченности, но одновременно делает повествование предельно субъективным и потенциально ненадежным. Высказывание не столько описывает события, сколько замещает их, «перетекая» в ритмически организованный поток переживания. Рассмотренный на материале нескольких новелл, этот механизм не исчерпывается ими, но выделяет одну из основ повествовательной системы писателя.

1.2. Принцип *visitable past* и ретроспективная организация повествования

Принято считать, что викторианская литература культивировала устойчивый, почти «музейный» интерес к прошлому. Исторические романы У.М. Теккерея, средневековые реконструкции братства прерафаэлитов, готические интерьеры в прозе Ч. Диккенса — всё это, на первый взгляд, создавало иллюзию доступности минувшего, его способности служить нравственным ориентиром и эстетическим образцом для современности. Как отмечают исследователи викторианской культуры¹⁶², XIX век вырабатывает специфическую форму «исторического воображения», основанную на стремлении к воссозданию и визуализации прошлого, его «материализации» в тексте, архитектуре и художественной практике.

Однако викторианская эпоха оказалась внутренне неоднородна в своем отношении к прошлому. Исследователи фиксируют целый ряд факторов, дестабилизировавших монументальную модель истории. Прежде всего, это профессионализация исторической науки¹⁶³, которая всё более четко разграничивает историю как дисциплину и литературу как область художественного вымысла, тем самым подрывая их прежнее эпистемологическое единство. Существенную роль играет и влияние дарвиновской теории эволюции, заменившей телеологическое представление о прогрессе моделью случайной адаптации и непрерывного изменения¹⁶⁴. Наконец, становление психологического знания, в рамках которого сам акт воспоминания становится актуальной проблемой.

Этот исследовательский ракурс отчетливо проявляется в современных подходах к викторианской литературе, и в этом отношении показательна структура авторитетных справочных изданий. Так, *A Companion to Victorian Literature and*

¹⁶² См., в частности, коллективный труд: *A Companion to Victorian Literature and Culture* / ed. by H.F. Tucker. N.Y; Oxford: Wiley; Blackwell, 1999.

¹⁶³ См.: *Historicism and the Human Sciences in Victorian Britain* / ed. by M. Bevir. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 274 p.

¹⁶⁴ См.: *Beer G. Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. XXIII, 277 p.

Culture под редакцией Г. Такера строится вокруг идеи, что викторианское прошлое есть не монолитная данность, а, как отмечается в аннотации к сборнику, «текстурированный и полифонический образ» (a textured and polyphonic image). Первый раздел руководства, «История в фокусе», посвящен анализу переломных годов (1832, 1851, 1870, 1897), в которых, как пишут авторы, «накопленные силы перемен достигали критической массы». Сходным образом *A Companion to the Victorian Novel* (под редакцией П. Брантлингера и У.Б. Тезинга) в первой же части, «Исторические контексты и культурные проблемы», собирает воедино те самые факторы, которые дестабилизировали «монументальность» историю. Так, в разделе о викторианской психологии, под авторством А. Вреттос¹⁶⁵, ставится под сомнение сама память, выявляется ее зависимость от субъективных и зачастую искаженных механизмов восприятия. В совокупности эти процессы, дополняемые, как показывает Дж. Кукич, возрастающим влиянием научного дискурса¹⁶⁶, а также кризисом религиозных представлений, анализируемым Х. Фразер¹⁶⁷, приводят к тому, что прошлое утрачивает статус стабильного и авторитетного источника значений, а структура изданий красноречиво свидетельствует, что современное литературоведение уже не мыслит викторианскую культуру как нечто цельное и однозначное.

Как убедительно показывает Дж.Б. Джонс¹⁶⁸, многие викторианские писатели сталкивались с фундаментальной проблемой: прошлое невосстановимо эмпирически, поскольку в исторической записи неизбежны лакуны; эпистемологически, поскольку прошлое не поддается окончательному пониманию; и репрезентационно, поскольку «реализм» не в состоянии адекватно передать сложности жизни и обстоятельств. Следуя за ницшеанской критикой позитивистского историзма, Джонс показывает, что претензии на «истинную» причинность или «подлинную» историю оказывается своего рода «проигранным

¹⁶⁵ Vrettos A. Victorian Psychology // *A Companion to the Victorian Novel*, 2002. P. 67–83.

¹⁶⁶ Cucich J. Scientific Ascendancy // *A Companion to the Victorian Novel*, 2002. P. 119–136.

¹⁶⁷ Fraser H. The Victorian Novel and Religion // *A Companion to the Victorian Novel*, 2002. P. 101–118.

¹⁶⁸ Jones J.B. *Lost Causes: Historical Consciousness in Victorian Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2006. XII, 134 p.

делом» (lost cause), одновременно обреченным на неудачу и служащим легитимации настоящего через ретроспективное конструирование его «неизбежности». В результате прошлое перестает восприниматься как завершенная, иерархически организованная система смыслов. Напротив, оно распадается на множество частных перспектив, фрагментарных воспоминаний, культурных кодов и неразрешимых загадок. Не столько внешние приметы эпохи составляют ее суть, сколько человек в своих поисках, потерях и обретениях, причем эти поиски совпадают с общим вектором исторического времени в его человеческом измерении¹⁶⁹.

Новеллы Генри Джеймса, как показывает их анализ, обладают принципиально ретроспективной, «оглядочной» структурой. Действие в текстах не разворачиваются перед читателем как последовательность непосредственных событий, но предстает как уже случившееся, пропущенное через память рассказчика, переосмысленное и пережитое заново в акте письма или устного пересказа. Достаточно вспомнить безымянного повествователя из «Писем Асперна», создающего свою «исповедь», глядя на миниатюру поэта, или гувернантку из «Поворота винта», чью (в такой же мере «исповедальную») рукопись спустя годы прочтут в замкнутом пространстве гостиной. Подобные примеры можно множить, однако принципиально важно, что прошлое в этих текстах всегда показано с определенного расстояния и подано в ретроспекции. Именно этот «взгляд назад» формирует особую оптику, при которой минувшее начинает казаться не окончательно ушедшим, а почти осязаемо близким. Дистанция между «тогда» и «сейчас» не исчезает, но превращается в точку напряжения, пространство, внутри которого разворачивается драма «посещаемого прошлого» (*visitable past*).

¹⁶⁹ См., в частности в контексте творчества У.М. Теккеря: *Проскурнин Б.М.* Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У.М. Теккеря «История Генри Эсмонда, Эсквайра» // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 2, № 19. С. 44–53, а также в контексте романов Джордж Элиот: *Проскурнин Б.М.* Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2005.

Наиболее развернутое теоретическое осмысление этой категории дается Джеймсом в предисловии к «Письмам Асперна», написанном для нью-йоркского собрания сочинений. Обращаясь к истории замысла новеллы, писатель вспоминает, как, узнав о том, что Клэр Клермонт, близкая к кругу Перси Б. Шелли, еще жива и живет во Флоренции, он сознательно отказался от возможности увидеть ее. Писатель предпочел «сохранить ее драгоценно невидимой» (“to keep her precious unseen”¹⁷⁰, p. XXIX), не желая разрушать ту воображаемую ценность, которую ее образ обрел в его сознании. «Факт намека» (“bare fact<s> of intimation”, p. XXX) оказался для него значимее, чем потенциальная встреча. Примечательно, как в том же предисловии он размышляет о различии между историком и драматургом: «Историку, в сущности, нужно больше документов, чем он может осилить; драматургу — больше вольности, чем он может себе позволить» (“The historian, essentially, want more documents than he can really use; the dramatist only wants more liberties than he can really take”, p. XXIX). Сам же он, как мы увидим, выбирает срединный путь.

Итак, предпочтение воображаемого непосредственному контакту ложится в основу концепции *visitable past*. Прошлое ценно не тогда, когда оно полностью доступно, но тогда, когда оно существует в режиме предельной близости, через память поколения, и одновременно ускользания, требуя от субъекта активной работы воображения. Не случайно центральная формулировка предисловия, “palpable imaginable visitable past” («осязаемое, воображаемое», p. XXXI), сопровождается пространственной метафорой: прошлое уподобляется предмету, лежащему на другом конце общего стола, до которого можно дотянуться, протянув руку. Существенно, что стол этот общий (“the table is the one, the common expanse, and where we lean, so stretching, we find it firm and continuous”): прошлое и настоящее соединены непрерывной поверхностью, допускающей движение. Однако не менее важно и усилие, необходимое для этого движения (“with more moves back the element of the appreciable shrinks—just as the charm of looking over a garden-wall into

¹⁷⁰ James H. The Aspern Papers and Other Stories / ed. with an introd. and notes by A. Poole. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1991.

another garden breaks down when successions of walls appear”): контакт с прошлым предполагает акт «схватывания», а не пассивного созерцания. Подобная модель предполагает и точную настройку дистанции. Как поясняет Джеймс, близость прошлого имеет свои границы: “The other gardens, those still beyond, may be there, but even by use of our longest ladder we are baffled and bewildered—the view is mainly a view of barriers” («...даже с самой длинной лестницей... мы оказываемся в тупике и замешательстве — перед нами по большей части лишь вид на барьеры», р. XXXI). Образ сада, разделенного стенами, наглядно демонстрирует, что чрезмерная удаленность разрушает саму возможность «посещения»: за множеством преград прошлое теряет свою осязаемость и превращается в абстракцию. Одна стена, один архив, одно поколение — та дистанция, что создает поэзию прошлого. Но черед стен, слишком глубокое прошлое, уже не доступно воображению: «кто возьмется утверждать, что двадцать стен могут составить композиционный эффект?» (“but who shall pretend to impute an effect of composition to the twenty?”, р. XXXII). Тем самым *visitable past* выступает не реконструкцией того, что было, а созданием особого модуса присутствия, того, что может быть пережито как близкое при сохранении дистанции.

Данный парадокс получает развитие в интерпретации Э. Пула¹⁷¹ в его предисловии к оксфордскому изданию «Писем Асперна». Пул рассматривает новеллу в контексте более широкой проблематики писательства как «рискованного» и одновременно «вознаграждаемого» предприятия. По его наблюдению, текст у Джеймса всегда существует в состоянии неконтролируемого движения от автора к читателю: он может быть прочитан «не тем» адресатом или интерпретирован вопреки авторскому замыслу. В этом смысле писатель после публикации обретает форму своеобразного «спектрального» существования, становясь одновременно уязвимым и властным в своей способности присутствовать в чужом сознании. Именно такая «спектральная» модель существования автора лежит в основе фигуры Асперна. Почивший поэт

¹⁷¹ См. введение к: *James H. The Aspern Papers and Other Stories*. Oxford, 1991.

оказывается идеальным объектом для проекций, поскольку лишен возможности сопротивляться интерпретации. Его письма, последовательно обозначаемые в тексте как “material”, “documents”, “literary remains”, “relics and tokens”, “tangible objects”, “mementoes”, “spoils”, никогда не появляются перед читателем, однако их предполагаемое существование становится достаточным основанием для развертывания сюжета. Отсутствие оригинала, самого документа, автографа, тем самым, становится отправной точкой «посещаемого прошлого».

Выбор новелл для анализа в рамках данного параграфа обусловлен стремлением проследить различные способы реализации принципа “visitable past”. В центре рассмотрения находятся «Письма Асперна» (“The Aspern Papers”), «Оуэн Уингрейв» (“Owen Wingrave”), «Алтарь мертвых» (“The Altar of the Dead”) и «Истинно правое дело» (“The Real Right Thing”)¹⁷². Эти тексты не объединены авторской композицией нью-йоркского собрания, но образуют внутренне согласованный корпус с точки зрения исследуемой проблематики. В каждом из них прошлое выступает в особой функциональной роли: как объект архивного желания, как травматическое семейное наследие, как ритуал или как эстетически опосредованное присутствие умершего автора. В то же время нельзя не учитывать, что в ряде научных изданий, в частности в подготовленном Э. Пулом сборнике, в который входит «Письма Асперна» и на которой мы опираемся в текущем разделе, текст соседствует с новеллами «Частная жизнь» (“The Private Life”), «Средние годы» (“The Middle Years”) и «Смерть льва» (“The Death of the Lion”). Подобная редакторская компоновка, хотя и не восходит к авторскому замыслу, представляется примечательной: указанные произведения в той или иной степени строятся в рамках напряжения между живым и мертвым, прошлым и настоящим, автором и интерпретатором. В рамках настоящего исследования данный корпус

¹⁷² Показательно, что последние три новеллы вошли в 17-й том нью-йоркского издания (1909), куда Джеймс также включил новеллы «Зверь в чаще» и «Веселый уголок». Том, по сути, представляет собой сборник новелл о «сверхъестественном», прошлом, памяти и двойничестве. В него вошли также: «Место рождения» (“The Birthplace”), «Частная жизнь» (“The Private Life”), «Друзья друзей» (“The Friend of the Friends”), «Сэр Эдмунд Орм» (“Sir Edmund Orme”) и «Джулия Брайд» (“Julia Bride”).

рассматривается как возможный контекст, позволяющий уточнить границы и вариативность принципа «посещаемого прошлого».

* * *

Новелла «Письма Асперна» занимает центральное место в ряду текстов Джеймса, посвященных *visitable past*. История Джулианы Бордеро, доживающей свой век в ветшающем венецианском палаццо будучи погруженной в воспоминания о давно жившем в далеком крае поэте Джеффри Асперне, представляет собой именно такую форму прошлого, не исчезнувшего, но сохраняющего возможность контакта, диалога, почти физического приближения. В предисловии к новелле Джеймс, помимо уже обозначенного, определяет это состояние как опыт «более близких расстояний и более ясных тайн, знаков и отметок мира, до которого можно дотянуться <...> Оно и есть то самое благоуханное прошлое — вся поэзия пережитого, утраченного и исчезнувшего, но в котором драгоценный элемент близости, так много говорящий о связях, так сильно отдает различиями» (“in the nearer distances and the clearer mysteries, the marks and signs of a world we may reach over to... That, to my imagination, is the past fragrant of all, or of almost all, the poetry of the thing outlived and lost and gone, and yet in which the precious element of closeness, telling so of connexions but tasting so of differences, remains appreciable”, p. XXXI).

Рассказчик новеллы, безымянный издатель и поклонник Асперна, стремится установить именно такой контакт с прошлым, однако избирает для этого стратегию присвоения автографов. Узнав, что Джулиана, по слухам, хранит у себя письма поэта, он пытается проникнуть в ее доверие, выждать момент ее смерти и завладеть архивом. Уже на уровне фабулы здесь задается ключевой конфликт: между прошлым как областью опыта и прошлым как объектом обладания и наживы. В этом сюжете нетрудно узнать типологическую параллель с «Пиковой дамой» А.С. Пушкина (1834). В обоих текстах герои, «лица истинно романические», одержимы тайной, принадлежащей другому: Германн — секретом трех карт, рассказчик Джеймса — письмами Асперна. Фигура «живой реликвии» прошлого,

старой женщины, хранящей тайну, становится медиатором между эпохами: графиня у Пушкина и Джулиана у Джеймса выступают последними носителями исчезающего мира. Прошлое в обоих случаях не утрачено окончательно, но доступ к нему оказывается связан с нарушением границ.

Л. Идел подробно разбирает новеллу в предисловии к шестому тому, называя ее «настоящим *tour de force* повествования» и акцентируя фигуру рассказчика:

The narrator is the key to the tale: we are not told his name and, as with the governess of “The Turn of the Screw”, we shall never know it. We must identify him for ourselves, from the story he tells. And he tells a sufficiently damning story, a chronicle of subterfuge and duplicity, recounted lightly and with a grand air of innocence (6, p. 8–9).

Рассказчик — вот ключ к новелле. Нам не называют его имя, и, как в случае с гувернанткой из «Поворота винта», мы никогда его не узнаем. Остается лишь опознать его через ту историю, которую он о себе рассказывает. А рассказ его вполне обличителен: уловки и двуличие, изложенные небрежно и с напускной невинностью.

Рассказчик, как мы уже выяснили, является ненадежным нарратором: он не только скрывает от читателя свое имя, но и утаивает от самого себя собственную моральную недобросовестность. Убежденный, что служит высокой цели, сохранению памяти о великом поэте, он прибегает к подлогу, обману и манипуляции, тем самым разоблачая себя как человека, готового на всё ради обладания «святыми реликвиями». В кульминационной сцене Джулиана называет его «издательским негодяем» (*publishing scoundrel*), по поводу чего Идел замечает, что читатель вполне готов назвать его и «бессердечным подлецом» (*an unfeeling cad*; 6, p. 9) В отличие от Германа, чья одержимость имеет вполне материальную природу (выигрыш, деньги), одержимость рассказчика Джеймса еще и интеллектуальная и эстетическая; однако именно это обстоятельство делает ее более опасной, поскольку позволяет оправдать вторжение в частную жизнь «высокой целью».

Ценность прошлого заключается не в его доступности, а в его мерцании, в состоянии предельной близости, всегда сопряженной с ускользанием. Рассказчик

терпит крах именно потому, что стремится заменить это мерцание обладанием. Его интересуют не «связи» и «различия», о которых пишет Джеймс, а сами письма как материальные объекты, которые, как он полагает, дадут ему власть над прошлым. Показательно, что в финале рассказчик получает не письма, а миниатюрный портрет поэта, тот самый образ, перед которым пишет свою исповедь. Для него это единственно возможная форма контакта с «осязаемым и вообразимым». Утраченные письма заменяет образ как единственный след прошлого.

Примечательно, как в новелле передается ощущение времени. По словам Л. Идела, «Письма Асперна» существует благодаря «живости деталей и размеренному шагу повествования»: в ней «нет ни одного ложного шага», а каждая из девяти глав выстроена с «превосходным чувством времени» (“‘The Aspern Papers’ lives in the vividness of its detail and the measured tread of its narrative. There is not a false foot-step in it. A superb sense of time prevails in each of its nine leisurely sections”, 6, p. 10). Читатель буквально проживает вместе с рассказчиком медленное течение венецианской весны: наблюдает, как тот ухаживает за розами, вглядывается в закрытые ставни старых комнат, хранящих свои тайны, выжидает момент возможного доступа к письмам. Это «неторопливое течение» оказывается принципиальным: прошлое постепенно накапливается как опыт ожидания, надежды и разочарования. Идел называет новеллу «исключительным чувством времени» (“extraordinary time-vision”), подчеркивая, что Джеймс превращает историю не в объект реконструкции, а в форму переживания. Не случайно он иллюстрирует этот тезис словами викторианского писателя Т. Карлейля: “History is after all the true poetry” (6, p. 10). Однако у Джеймса эта мысль получает принципиально иное развитие: поэзия места и прошлого становится не просто метафорой, а способом существования человеческого опыта. Не случайно Венеция в новелле выступает как пространство, где прошлое обретает почти чувственную плотность, подобно тому, как ранее она была «завоевана» елизаветинцами для поэзии и драмы, а позднее будет переоткрыта М. Прустом и Т. Манном как пространство памяти и судьбы.

Примечательно, что аналогичную функцию в «Пиковой даме» выполняет Петербург — город, который, как и Венеция у Джеймса, выступает средой, формирующей восприятие прошлого. Атмосфера XVIII в. входит в повесть через антураж дома графини, а также выражается в отсылках к Казанове, «просвещенному веку» и парижскому обществу. Как пишет Е.П. Гречаная, аристократическое общество того времени славилось искусством вести галантную беседу, «непреложными качествами которой считались естественность и в то же время игровой характер»; именно как шутку, как дань остроумию воспринимает старая графиня историю трех карт. Обращение же Германа к графине весьма отличается от галантного почитания женщины, знаменуя собой вытеснение «старой, аристократической, общежительной, веселой культуры <...> новой, демократической, индивидуалистической, серьезной (“сердитой”))»¹⁷³. «Письма Асперна» также изобилует обращениями к байронической эпохе, «изошренной Венеции Казановы и Гольдони в стиле рококо» (“<Her tone, hadn’t it been so decent, would have seemed to carry one back to>the queer rococo Venice of Goldoni and Casanova”, p. 40). Все это рисует своеобразный историко-литературный палимпсест, конструирует вневременную художественную реальность. Мотив воды пронизывает оба текста, создавая ощущение стихии, в которой время течет безвозвратно.

Обращает на себя внимание и сенсорная природа прошлого. Викторианский исторический роман нередко стремился к документальной точности в описании материальной культуры прошлого. Зеленый оттенок портрета, красный отблеск заката, венецианские колокола формируют особую среду восприятия, в которой прошлое переживается как непрерывный поток впечатлений. Два цвета, зеленый и красный, организуют пространство новеллы и маркируют моменты наиболее интенсивного соприкосновения с прошлым. Зеленый впервые возникает как атрибут самой Джулианы, «ужасный зеленый козырек» (a horrible green shade),

¹⁷³ Гречаная Е.П. Французский контекст «Пиковой дамы» // Гречаная Е.П. Две заметки к теме «Пушкин и Франция» // Россия и Франция: диалог культур. Статьи и материалы / сост. Е.Е. Дмитриева, А.Ю. Сорочан, А.Ф. Строев. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2015. С. 43–49.

скрывающий ее глаза. Этот предмет служит своего рода ставнями на окне в прошлое: сквозь них рассказчик тщетно пытается разглядеть ту, кто еще хранит живую память об Асперне. Еще более показателен миниатюрный портрет поэта, где он изображен в «зеленом сюртуке с высоким воротником» (the high-collared green coat). Здесь зеленый становится своего рода эссенцией эпохи: не случайно именно портрет, а не письма, оказывается доступен рассказчику. Портрет, перед которым пишется исповедь, и есть тот минимальный, но достаточный остаток прошлого, который допускает «посещение», не разрушая дистанции. Красный, напротив, появляется в моменты, когда прошлое ускользает. Это цвет угрозы, разрушения, необратимости. Он сопровождает сцену вторжения в пространство Джулианы: красные стены ее комнаты, отблеск сигары, закат над Венецией, в котором возникает фигура кондотьера Коллеони, «глядящего на багровое угасание очередного дня» (the red immersion of another day, 6, p. 378). Красный маркирует те моменты, когда рассказчик переступает границу допустимого.

Финал новеллы Джеймса принципиально отличается от пушкинского. Германн закономерно расплачивается за свое преступление: сходит с ума и попадает в больницу. Судьба же рассказчика Джеймса покрыта «дымовой завесой»: он не получает ни наказания, ни прощения, ни даже окончательного отказа. Как показал Уэйн Бут¹⁷⁴, повествователь совмещает в себе три функции: морально сомнительного персонажа, поэтического медиатора и носителя промежуточного «бормотания», размывающего границы между этими регистрами. Именно это смешение делает его одновременно необходимым и разрушительным посредником. «Ценность близости» сознательно вверяется тому, кто эту близость неизбежно нарушит. Рассказчик, стремящийся завладеть наследием Асперна, в конечном счете оказывается тем, кто его уничтожает: письма сожжены, доступ утрачен, остается лишь рассказ о неудаче. Миллисент Белл точно формулирует этот парадокс: попытка «посетить» прошлое неизбежно оборачивается его утратой¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Booth W.C. "The Purloining of The Aspern Papers" or "The Evocation of Venice"? // *Booth W.C. The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1983. P. 354–364.

¹⁷⁵ См. гл. 6 ("The Aspern Paper": The Unvisitable Past, p. 185–203) в: *Bell M. Meaning in Henry James*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991.

Показательно, что заложенный в тексте конфликт получает и сценическое воплощение. В 1959 г. М. Редгрейв адаптировал новеллу для лондонской сцены, представив ее как «комедию писем» (*The Aspern Papers: A Comedy of Letters*); постановка имела успех, а сам Редгрейв исполнил роль рассказчика. Позднее, в 1988 г., Доминик Ардженто создал на основе новеллы оперу, перенеся действие из Венеции на озеро Комо и превратив поэта Асперна в композитора. В 2018 г. вышла экранизация Ж. Ланде с Дж. Рис-Майерсом и В. Редгрейв в главных ролях. Однако в отличие от сцены или экрана, где конфликт может быть разрешен (в опере Ардженто, например, финал получает более определенное завершение), в новелле Джеймса он остается принципиально открытым, оставляя читателя с вопросом о том, не оборачивается ли «посещение» прошлого неизбежной утратой.

* * *

В поисках подходящего художественного языка для описания драматургии прошлого Генри Джеймс оказывается включен в более широкий европейский контекст конца XIX в., где одной из ключевых фигур выступает Хенрик Ибсен. Интерес Джеймса к норвежскому драматургу хорошо документирован: он внимательно следил за лондонскими постановками ибсеновских пьес, и, как показывают исследователи, в том числе русскоязычные, его творчество позднего периода обнаруживает глубокую связь с проблематикой «новой драмы»¹⁷⁶. Показательно, что в англоязычном театральном контексте 1890-х гг. Ибсен воспринимался прежде всего как разрушитель викторианских эстетических и моральных клише, — позиция, получившая программное выражение в эссе Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма».

¹⁷⁶ См., например: *Edwards H.* Henry James and Ibsen // *American Literature*. 1952. Vol. 24, № 2. P. 208–223; *Egan M.* Henry James: The Ibsen Years. London: Vision Press, 1972. 154 p.; *Федоров А.А.* Генри Джеймс и Генрик Ибсен: восприятие и интерпретация // *Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков*. Пермь, 1983. С. 85–94; *Селитрина Т.Л.* Статьи Генри Джеймса о театре и проблема драматизации в его позднем творчестве // *Литература и театр. Вопросы историко-типологического изучения*. СПб.: Лема, 2019. Вып. 23. С. 44–48.

Наиболее развернутое воплощение «ибсеновской проблематики» мы находим в новелле «Оуэн Уингрейв»¹⁷⁷ (“Owen Wingrave”, 1892), где принцип «посещаемого прошлого» получает предельно драматическое, почти сценическое выражение. Не случайно Джеймс вскоре перерабатывает текст в одноактную пьесу «Салун» (“The Saloon”)¹⁷⁸, а значительно позднее британский композитор Бенджамин Бриттен создает на его основе телевизионную оперу¹⁷⁹ (1971; либретто М. Пайпер).

Замысел новеллы, по признанию Джеймса, возник из двух источников: В записных книжках он определил центральную коллизию как «переданную, наследственную, мистическую, почти сверхъестественную силу» (transmitted, hereditary, mystical, almost supernatural force), которая продолжает жить в сознании потомка; герой, по его мысли, совершает «храбрый солдатский поступок <...> в самом усилии избежать» военной службы (CN, p. 66–68). В предисловии же к нью-йоркскому изданию он связал замысел со случайно увиденным в Кенсингтонском саду «высоким тихим стройным молодым человеком», который «тотчас же

¹⁷⁷ Впервые новелла опубликована в рождественском номере *The Graphic* (1892). Сознывая аудиторию рождественского номера, Джеймс предупреждал себя, что история не должна быть «психологической» (CN, p. 67). Возможно, этим объясняется более прямолинейный, почти мелодраматический характер конфликта в «Оуэне Уингрейве» по сравнению с другими новеллами Джеймса 1890-х гг.

¹⁷⁸ Архаичная форма слова *salon* (гостиная, приемный зал); в английском языке XVII–XIX вв. *saloon* и *salon* были взаимозаменяемы. Вопреки более позднему американскому значению («бар на Диком Западе»), в пьесе Джеймса это слово обозначает «большую гостиную». Джеймс начал перерабатывать новеллу в пьесу в 1907 г., но постановка не состоялась: сначала от нее отказался Дж. Форбс-Робертсон, а затем Харли Гренвилл-Баркер. В январе 1911 г. пьеса была наконец поставлена как “curtain-raiser” перед основной пьесой «Только чтобы выйти замуж» (“Just to Get Married”) С. Гамильтон в Лондонском «Маленьком театре» актрисой Гертрудой Кингстон. Подробнее об этом см.: Editor’s Foreword to “The Saloon”, 1908 // *The Complete Plays of Henry James* / ed. by L. Edel. London: Rupert Hart-Davis, 1949. P. 641–649.

¹⁷⁹ Бенджамин Бриттен, сам убежденный пацифист и отказник во время Второй мировой войны, создал оперу в разгар войны во Вьетнаме, увидев в новелле Джеймса манифест против любой войны. По словам либреттистки М. Пайпер, главная задача состояла в том, чтобы персонажи не превратились в карикатуры; тем не менее опера осталась «камерным шедевром», хотя и не вошла в регулярный репертуар (см.: *Graham C. Staging First Productions 3 // The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos: Illustrated with Designs of the First Productions* / ed. by D. Herbert. N. Y.: Columbia University Press, 1979. P. 54–55; *Evans J. Owen Wingrave: A Case for Pacifism // The Britten Companion* / ed. by Ch. Palmer. London; Boston: Faber and Faber, 1984. P. 227–237).

погрузился в книгу»¹⁸⁰. Именно эта коллизия — невозможность вырваться из родового сценария даже актом отказа — и ложится в основу новеллы.

Сюжет строится вокруг отказа молодого человека, Оуэна Уингрейва, продолжать военную традицию рода. Для его семьи — деда, сэра Филипа, и тети, Джейн Уингрейв, — армия является своего рода квазирелигией. Оуэн объявляет своему наставнику, Спенсеру Койлу, а затем и своей семье, что не намерен поступать на военную службу¹⁸¹. Конфликт обнаруживает структурные и тематические переключки с драмой Ибсена «Привидения» (“Gengangere”, 1881)¹⁸², которая к моменту написания новеллы уже прочно вошла в европейский культурный обиход¹⁸³.

Метафора «призраков» у Ибсена выходит далеко за рамки готического ужаса. В знаменитой реплике фру Альвинг она получает программное звучание: «Мне почудилось, что предо мной выходцы с того света. Но я готова думать, что и все мы такие выходцы... В нас сказывается не только то, что перешло к нам по наследству от отца с матерью, но дают себя знать и старые отжившие понятия, верования и тому подобное»¹⁸⁴. Именно как совокупность унаследованных норм, представлений и форм поведения «призраки» действуют и у Джеймса.

Оуэн называет войну «грубым варварством» (“crass barbarism”, 9, p. 25) и отказывается принимать деятельность, основанную на насилии. Однако для его семьи это не вопрос личного выбора, а вопрос родовой чести. Как замечает Койл:

¹⁸⁰ *James H.* Preface to “The Altar of the Dead” <Vol. XVII, “Owen Wingrave”> // *James H.* The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 259.

¹⁸¹ О психологических и биографических источниках «Оуэна Уингрейва» см.: *Edel L.* Henry James: Stories of the Supernatural. New York, 1970. P. 311–313; *Rosenzweig S.* The Ghost of Henry James: A Study in Thematic Apperception // *Art and Psychoanalysis* / ed. by W. Philipps. N. Y.: Criterion Books, 1957. P. 100–101.

¹⁸² О влиянии «Привидений» Ибсена на «Оуэна Уингрейва» также замечает и Л. Идел; см: *Henry James: Stories of the Supernatural*. P. 313–314.

¹⁸³ Хотя, как указано в комментариях к русскоязычному сборнику произведений Ибсена (см. комментарии в: *Ибсен Г.* Драмы. Стихотворения. М.: Худож. лит, 1972. С. 809–810), пьеса была встречена недоброжелательно, и многие театры долгое время оказывались ее ставить (так, первое представление в Дании состоялось лишь в 1903 г.). Впервые драма «Привидения» была поставлена в 1882 г. в Чикаго гастролировавшей скандинавской труппой.

¹⁸⁴ *Ибсен Г.* Привидения // *Ибсен Г.* Драмы. Стихотворения. М.: Худож. лит, 1972. С. 339 (пер. А. Ганзен, П. Ганзена).

Do you know Miss Wingrave? <...> somehow in her very person, good maiden lady as she is, she represents the might, she represents the traditions and the exploits of the British army. She represents the expansive property of the English name (vol. 9, p. 17)

Знаете ли вы мисс Уингрейв? <...> Каким-то образом в самой ее личности, доброй старой деве, воплощены мощь, традиции и подвиги британской армии. Она — живое воплощение имперского величия английского имени.

Джейн Уингрейв буквально «состоит» из традиции, ее тело и манера держаться функционируют как медиум исторического опыта. Л. Идел в предисловии к драматургической версии точно определил эту силу: Джеймс стремился передать на сцене «Семейный дух» (Spirit of Family) — незримые обязанности, верность, узы, традиции, способные управлять сценой даже в отсутствие родителей или предков. Именно этот дух и становится подлинным антагонистом Оуэна. Идел также проводит параллель между Оуэном и Гаем Домвиллем (героем одноименной пьесы Джеймса, к которой мы еще обратимся во второй главе): оба — люди мира, оба призваны к жизни действия, но предпочитают ей чтение поэзии или монастырь; «оба должны ответить на властные требования Семьи, поскольку оба — последние в своем роду»¹⁸⁵.

Особую роль в новелле играет пространство дома, в котором прошлое приобретает материальную, почти осязаемую форму. Оуэн признается Койлу:

Oh, the house—the very air and feeling of it. There are strange voices in it that seem to mutter at me—to say dreadful things as I pass. I mean the general consciousness and responsibility of what I’m doing (9, p. 34).

О, этот дом — сам воздух и само ощущение его. Странные голоса, которые, кажется, укоряют меня, шепчут ужасное, когда я прохожу мимо. Та всеобщая память и ответственность, что я на себя взял.

¹⁸⁵ См.: Editor’s Foreword to “The Saloon”, 1908 // The Complete Plays. P. 641.

В записных книжках Джеймс охарактеризовал эту силу как «почти преследующее, призрачное присутствие» (almost haunting, apparitional presence) в жизни и сознании потомка (CN, p. 67). Именно эта формула и получает в новелле материальное воплощение: портрет, голоса, «присутствие» предка. Прошлое не просто вспоминается, но вещает, вторгается в сознание героя. Наиболее яркое выражение это овеществление получает в сцене с портретом предка:

I've started up all the old ghosts. The very portraits glower at me on the walls. There's one of my great-great-grandfather (the one the extraordinary story you know is about—the old fellow who hangs on the second landing of the big staircase) that fairly stirs on the canvas—just heaves a little—when I come near it (9, p. 34–35).

Я разбудил всех старых призраков. Даже портреты на стенах хмурятся на меня. Вот портрет моего прапрадеда, того самого из страшной истории — старик, что висит на второй лестничной площадке. Он прямо-таки шевелится на холсте¹⁸⁶, чуть заметно колышется, когда я прохожу мимо.

Готический мотив «оживающего портрета» наделен здесь психологической глубиной: прошлое наблюдает, оценивает и требует, а усадьба становится пространством-ловушкой, где материальная среда (камень, плющ, темная аллея, портреты в военных мундирах) формирует давление традиции. Красный цвет мундиров и золото эполетов маркируют не только воинскую славу, но и кровь, цену этой традиции.

Кульминацией становится Белая комната (the White Room) — место гибели предка Оуэна. Сам факт, что «никто никогда не спит в этой комнате», превращает ее в табуированное пространство, аналог «запретной комнаты». Койл пересказывает эту семейную легенду своей супруге:

¹⁸⁶ О роли портретов как материальных носителей прошлого в новеллах Джеймса см.: *Unrue D. Henry James's Extraordinary Use of Portraits // Re: Artes Liberales. 1975. Vol. 1, № 2. P. 47–53.*

Colonel Wingrave lay dead on the floor, in his clothes, as if he had reeled and fallen back, without a wound, without a mark, without anything in his appearance to indicate that he had either struggled or suffered (9, p. 37).

Полковник Уингрейв лежал на полу мертвый, в одежде, как если бы пошатнулся и рухнул навзничь. Ни раны, ни отметины, ничего, что говорило бы о борьбе или муках.

Оуэн входит в эту комнату из необходимости доказать свою моральную состоятельность, однако именно этот поступок становится роковым. В этом контексте особую значимость приобретает трагически контрастирующее с воинской традицией рода название усадьбы: *Paramore* (гибридная форма, восходящая к англо-французскому *par amour* — «по любви», «из любви», — и итальянскому *per amore*; в средневековой английской поэзии *paramour* означало возлюбленного или возлюбленную, часто в контексте тайной любовной связи). Семейная привязанность действует как форма мягкого, но неотвратимого принуждения. Не случайно исследователи отмечают, что Джеймс в некоторых поздних новеллах (включая «Оуэна Уингрейва») создает почти «житийные» сюжеты, где герой достигает «мученической победы» именно через отказ от любви и жизни¹⁸⁷. *Paramore* становится пространством, где «любовь к традиции» убивает ту самую жизнь, которую традиция призвана сохранять.

Важнейшую роль в конфликте играет Кейт Джулиан, племянница многолетней подруги мисс Уингрейв и потенциальная невеста Оуэна, выступающая в новелле голосом традиции. Ее позиция предельно ясна:

I adore the army and I'm awfully fond of my old playmate (9, p. 42).

Я обожаю армию и души не чаю в моем старом товарище по играм.

Но она же бросает ему жесткий упрёк (“...such conduct isn't that of a gentleman” / «Такое поведение недостойно джентльмена!», 9, p. 43) и провоцирует

¹⁸⁷ См.: *Bender B. Henry James's Late Lyric Meditations upon the Mysteries of Fate and Self-Sacrifice // Genre. 1976. Vol. 9, № 3. P. 252–256.*

Оуэна на роковой поступок (“Take me there yourself, then, and lock me in!”/ «Отведи же меня туда и запри!», 9, р. 50).

Финал новеллы сохраняет характерную для Джеймса неопределенность. Оуэн найден мертвым: “on the spot on which his ancestor had been found... like a young soldier on a battle-field” / «на том месте, где некогда нашли его предка... как молодой солдат на поле боя» (9, р. 51). Причина смерти остается неясной. Идел формулирует это предельно метко:

He is killed by the family incubs—how, we are not told; but in the end he looks like “a young soldier on a battle-field.” (9, р. 9)

Он пал жертвой «семейного инкуба» — как именно, мы не узнаем; но в финале он предстает как «молодой солдат на поле боя».

Событие «встречи» остается за пределами текста. Особенно иронично, что Оуэн, отказавшись быть солдатом, погибает как солдат — на «поле боя», которым становится его родной дом. Именно этот парадоксальный финал вызвал резкую критику Бернарда Шоу. В переписке по поводу сценической версии «Салуна» Шоу обрушился на Джеймса с неожиданной резкостью: «Неужели вы всерьез думаете, что вас бы одолел этот призрак?» Для Шоу финал новеллы был образцом «бесполезного, унылого фатализма» (useless, dispiriting, discouraging fatalism), который «так ужасно прорвался наружу в 1860-е годы со словом Дарвина»¹⁸⁸. Он требовал от Джеймса переписать концовку: «Каждый человек, который на самом деле хочет получить свой ключ, его получает. <...> Люди не хотят от вас произведений искусства: они хотят помощи: они хотят, прежде всего, воодушевления, воодушевления, воодушевления, воодушевления, воодушевления и снова воодушевления, пока на бумаге не останется места»¹⁸⁹.

Ответ Джеймса был твердым и принципиальным. Он отказался видеть в финале «поражение» героя: «его смерть... очищает дом от отвратительной

¹⁸⁸ Editor’s Foreword to “The Saloon”, 1908 // The Complete Plays. P. 644.

¹⁸⁹ Ibid. P. 645

легенды, и <...> он создает для нас, зрителей, такую интенсивность впечатления и эмоции, что это навсегда укрепляет его романтическую славу и назидательный пример»¹⁹⁰. Спор обнажил фундаментальное расхождение: Шоу требовал от искусства воодушевления и преодоления, Джеймс настаивал на праве художника исследовать неразрешимое¹⁹¹.

В сопоставлении с «Привидениями» особенно ясно выступает тема наследственности как рока. У норвежского драматурга она выступает как физический недуг — болезнь Освальда, неумолимое следствие отцовского разврата. Джеймс переводит тему в иной регистр: военная традиция рода Уингрейв тоже своего рода наследственное проклятие, но социально-психологическое. Оуэн наследует не болезнь, а долг, и если Освальд физически расплачивается за разгульную жизнь отца, то Оуэн платит жизнью за отказ от фамильного призвания и за приверженность семейным фантастическим преданиям. Джеймса занимает не столько критика традиции, сколько внутренняя драма человека, пытающегося вырваться из родового сценария.

В этом отношении «Оуэн Уингрейв» демонстрирует не только диалог с Ибсеном, но и важную связь с американской традицией, прежде всего с творчеством Н. Готорна. Джеймс неоднократно осмыслял его как литературного предшественника, фигуру, требующую одновременно и признания, и преодоления. Как убедительно демонстрируют исследования¹⁹², формирование Джеймса как писателя происходило в рамках «школы Готорна», что проявляется прежде всего в трактовке прошлого как морально-психологической силы. В «Доме о семи фронтонах» (“The House of the Seven Gables”, 1851) Готорн создает, пожалуй, один из самых развернутых в американской литературе образ родового гнезда как пространства-ловушки, где прошлое материализуется в портретах, архитектуре и повторяемости судьбы. Не менее существенна и готорновская стратегия

¹⁹⁰ Ibid. P. 647.

¹⁹¹ В постановке 1911 г. продюсер Гертруда Кингстон, увлекавшаяся спиритическими исследованиями, вопреки воле Джеймса ввела на сцене буквальное явление призрака, на что писатель отреагировал гневной телеграммой: «В моем тексте нет абсолютно никаких оснований или указаний на это» (Editor’s Foreword to “The Saloon”, p. 650–651).

¹⁹² См.: *Brodhead R.H. The School of Hawthorne*. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1986.

неопределенности: отказ от окончательных объяснений, перенос акцента на внутреннее переживание.

При этом Джеймс вступает с наследием Готорна в сложные, подчас полемические отношения. Готорн, при всей его психологической глубине, сохраняет связь с романтическим мировидением: проклятие рода в его произведении в конечном счете снимается. В «Доме о семи фронтонах» мрачные тени прошлого рассеиваются, когда потомок семьи Мол, Холгрейв, женится на Фиби Пинчен, и молодое поколение покидает одряхлевший дом, чтобы начать новую жизнь. Брак символизирует примирение и искупление, а прошлое если и не забыто, то, по крайней мере, лишено своей разрушительной силы. В «Оуэне Уингрейве» же эта логика не работает: здесь нет ни брака, ни примирения, ни символического снятия проклятия. Оуэн не находит союзника в Кейт, напротив, именно она бросает ему роковой вызов. Нет и финального «очищения»: герой гибнет, а дом продолжает стоять, храня свою тайну. Джеймс, как наследник поздневикторианского скептицизма, видит в прошлом неразрешимую загадку и оставляет своего героя в ситуации, где оно оказывается не внешним препятствием, но внутренней неизбежностью.

В этом контексте уместно вспомнить и об еще одной линии американской традиции — гамлетизме, который пронизывает американскую литературу XIX века и находит одно из самых ярких выражений в романе Германа Мелвилла «Пьер, или Двусмысленности» (“*Pierre; or, The Ambiguities*”, 1852). Герой Мелвилла, как и Оуэн, оказывается в ситуации, где традиция и личный выбор сталкиваются неразрешимо, где знание приходит слишком поздно, а воля оказывается парализованной. Исследователи не раз отмечали¹⁹³, что герои Джеймса часто обладают теми же качествами, что и шекспировский принц — сверхрефлексией, неспособностью перейти к действию, разрывом между сознанием и поступком. В «Оуэне Уингрейве» этот гамлетизм принимает специфическую форму: Оуэн знает, что должен разорвать родовой сценарий, но само это знание оказывается

¹⁹³ См., например: *Tintner A.R.* Henry James’s Hamlets: “A Free Rearrangement” // *Colby Library Quarterly*. 1982. Vol. 18, № 3. P. 168–182.

парализующим. Его отказ от военной службы — лишь другой способ остаться в плену у прошлого.

Таким образом, в новелле пересекаются две важнейшие для Джеймса традиции: европейская (ибсеновская) и американская (готторновская, мелвилловская и др.). В обоих случаях Джеймс ассимилирует наследие предшественников и трансформирует его в соответствии с собственной художественной логикой, последовательно двигаясь от романтической и социальной проблематики к психологической и экзистенциальной. В этом двойном диалоге формируется специфическая структура «посещаемого прошлого»: оно не просто давит извне, но и оказывается силой, которую герой носит в себе, даже в попытке от нее отречься.

В новелле «Алтарь мертвых» (“The Altar of the Dead”, 1895)¹⁹⁴ прошлое претерпевает радикальную трансформацию. Оно более не локализуется во внешнем мире, но полностью интернализуется, превращается в структуру сознания героя. Джордж Стрэнсом, главный герой, не столько «посещает» прошлое в привычном смысле, сколько конструирует его, ежедневно воспроизводя память как ритуал: строит для умерших алтарь¹⁹⁵ и ежедневно совершает их поминовение. Не случайно многие критики отмечали «почти библейский строй» этой новеллы¹⁹⁶, а Л. Идел писал о ее «грандиозных органных тонах»¹⁹⁷. Сам Джеймс, не будучи религиозным в традиционном смысле, создал здесь своего рода «светскую

¹⁹⁴ О генезисе замысла Джеймс подробно рассказал в предисловии к этому тому: *James H. Preface to “The Altar of the Dead”* // *James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces*. P. 241–245.

¹⁹⁵ За этим замыслом, как показывают исследователи, стояла не только литературная традиция, но и личная трагедия Джеймса — самоубийство его близкой подруги Констанс Фенимор Вулсон в январе 1894 г., которое, по замечанию Л. Идела, «нарушило алтарь его искусства, его частный алтарь» (“had somehow violated his altar of his art, his private altar”; подробнее об этом см.: *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural*. New York, 1970. P. 354–356). Именно потрясение от этой смерти, как и от смерти самых близких родственников Джеймса (об этом см.: *Matthiessen F.O. The James Family*. N. Y., 1947. P. 246–247), придало новелле особую интонацию памяти как религиозного служения.

¹⁹⁶ См.: *Frame J.D. The Practice of Creativity: Henry James’ Approach* // *The English Quarterly*. 1973. Vol. 6, № 3. P. 255–257.

¹⁹⁷ “The strange fanciful idea is rendered in the organ-effects of James’s prose”. См.: *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural*. P. 353.

литургию» — ритуал поминовения, который заменяет герою (и, возможно, самому писателю) отсутствующее религиозное утешение.

Уже первые строки новеллы задают интроспективную тональность: Стрэнсом, как поясняет повествователь, «испытывает смертельную неприязнь к скудным годовщинам» (“He had a mortal dislike, poor Stransom, to lean anniversaries, and he disliked them still more when they made a pretence of a figure”, 9, p. 231). Единственное исключение — годовщина смерти Мэри Энтрим, его невесты, умершей за несколько лет до свадьбы. Примечательно, что Джеймс переворачивает привычную причинность: не Стрэнсом отмечает эту дату, а она «удерживает» его (“It would be more to the point perhaps to say that the day kept him: it kept him at least, effectually, from doing anything else”, 9, p. 231).

Алтарь, который Стрэнсом воздвигает в одной из лондонских церквей, становится центральной метафорой новеллы. Это не просто *locus memoriae*, но особая онтологическая модель прошлого, «гора огня» (a mountain of fire, 240). Повествователь описывает это с почти сакральной торжественностью: «Он пересчитал их, назвал по имени, сгруппировал — это была безмолвная переключка его Мертвых. Их общее сияние было огромным и ослепительным»¹⁹⁸. Каждая свеча здесь не просто символ, но и медиатор, канал связи, посредством которого умершие продолжают существовать в настоящем. Стрэнсом чувствует, что его Мертвые «требуют так мало, а получают, бедняги, еще меньше» (“They asked so little that they got, poor things, even less, and died again, died every day, of the hard usage of life”, 9, p. 232). Его алтарь — ответ на эту нужду, попытка дать умершим то, чего у них не было при жизни: организованную память, убежище, безопасность.

Однако эта конструкция изначально содержит в себе разрушительный потенциал. Стрэнсом, стремясь к абсолютной верности мертвым, постепенно утрачивает связь с живыми. Он признается, что в иные часы «почти ловил себя на мысли, что неплохо бы некоторым из его друзей умереть» (“There were hours at which he almost caught himself wishing that certain of his friends would now die, that he

¹⁹⁸ “He numbered them, he named them, he grouped them—it was the silent roll-call of his Dead. They made together a brightness vast and intense” (9, p. 239).

might establish with them in this manner a connection more charming than, as it happened, it was possible to enjoy with them in life”, 9, p. 242). Такое признание обнажает парадоксальную логику: только смерть делает возможной «идеальную» связь, свободную от случайности и несовершенства живого общения. В этом смысле алтарь оказывается не столько мостом между временами, сколько границей, отделяющей героя от настоящего. Прошлое, возведенное в культ, начинает вытеснять жизнь.

Кульминация новеллы проявляется в столкновении двух моделей памяти. Женщина, долгие годы молящаяся рядом со Стрэнсом, оказывается связанной не с «множеством» умерших, а с одним-единственным — Актоном Хейгом, бывшим другом Стрэнсома, с которым тот порвал отношения. Откровение, переживаемое героем («комната колыхалась, как каюта корабля» / “the room heaved like the cabin of a ship”, 9, p. 254), разрушает замкнутую систему: его алтарь оказывается присвоенным, «обращенным» к другому объекту. Однако Стрэнсом отказывается включить Хейга в свой «пантеон», формулируя жестокую формулу: “Mine are only the Dead who died possessed of me. They’re mine in death because they were mine if life” / «Мои — лишь те Мертвые, кто при жизни принадлежал мне по-настоящему. В смерти они мои, ибо в жизни были моими» (9, p. 256). Прошлое, по Стрэнсому, выступает как форма собственности, как продолжение эмоциональной связи, установленной при жизни. Тем самым радикализуется уже обозначенная в «Письмах Асперна» проблема: право на прошлое оказывается ограниченным, эксклюзивным, подчиненным логике личного переживания.

Финал новеллы сохраняет принципиальную неразрешенность. Возможность примирения возникает лишь в преддверии смерти, когда сам Стрэнсом становится частью того мира, которому так верно служил¹⁹⁹. Но и здесь читателю отказано в окончательной ясности: остается открытым вопрос, будет ли зажжен «еще одна свеча»: для Хейга или для самого Стрэнсома.

¹⁹⁹ О различных интерпретациях финала «Алтаря мертвых» см.: *Vaid K.B. Technique in the Tales of Henry James. Cambridge, MA, 1964. P. 217–222; Gerlach J. Toward the End: Closure and Structure in American Short Stories. University, 1985. P. 84; Hartsock M.E. Dizzying Summit: James’s “The Altar of the Dead” // Studies in Short Fiction. 1974. Vol. 11. P. 376.*

Показательно, что и эта новелла обнаруживает выраженный потенциал к сценическому и визуальному воплощению. В 1978 г. французский режиссер Франсуа Трюффо снял на ее основе, а также по мотивам новелл «Зверь в чаще» и «Друзья друзей» фильм «Зеленая комната» (*La Chambre verte*), перенеся сюжет в другое историческое и культурное пространство, Францию 1920-х гг., и сделав героя издателем, одержимым памятью об умершей жене²⁰⁰. Эта адаптация подтверждает, что даже в своей наиболее «внутренней» форме *visitable past* тяготеет к сценическому воплощению.

Иной, но тематически родственный вариант взаимодействия с прошлым представлен в новелле «Истинно правое дело» (“The Real Right Thing”, 1899)²⁰¹. Здесь прошлое вновь обретает внешнюю локализацию, в кабинете умершего писателя Эштона Дойна. Молодой журналист Джордж Уизермор, получивший заказ на написание биографии, первоначально воспринимает свое предприятие как привилегию: Уизермор получает доступ в кабинет покойного, работает по ночам с

²⁰⁰ Интерес Трюффо к Джеймсу был глубоким и продолжительным. В начале 1970-х он всерьез увлекся английским писателем, собирал его книги и исследования о нем, а для работы над «Зеленой комнатой» специально попросил перевести для себя одну из новелл. Это был семнадцатый фильм Трюффо как режиссера и не последний, в котором он сыграл главную роль. Примечательно, что в этом фильме Трюффо не просто исполнил роль, а поместил на «алтарь мертвых» портреты людей из собственной жизни, что делает картину одной из самых личных в его творчестве (в фильме присутствует и портрет Генри Джеймса). Кинолента с треском провалилась в прокате — было продано чуть более 30 тыс. билетов, что сделало его самым коммерчески неуспешным фильмом в карьере режиссера. Однако критики встретили фильм благосклонно, и сегодня он высоко ценится киноведами как одна из самых личных и проникновенных работ режиссера. Интерес Трюффо к Джеймсу следует рассматривать и в более широком контексте — как часть увлечения английским писателем со стороны мастеров французской «новой волны». Достаточно вспомнить два фильма Жака Риветта 1974 г.: «Очаровательная проказница», где сюжет бальзаковского «Неведомого шедевра» соединяется с отдельными мотивами «Писем Асперна» и «Лжеца», и «Селин и Жюли совсем заврались», где французский режиссер соединил мотивы романа Джеймса «Другой дом» (“The Other House”) с элементами новеллы «Романы старинных платьев» (“The Romance of Certain Old Clothes”).

²⁰¹ Впервые опубликована в *Collier's Weekly* (16 декабря 1899). Замысел, записанный 7 мая 1898 г. (CN, p. 168), навеян рассказом О. Биррелла о работе над биографией недавно умершего сэра Фрэнка Локвуда: Биррелл работал в его кабинете, среди его вещей, и «чувствовал, что тот может войти» (“feeling as if he might come in”). Также в момент работы над новеллой Джеймс сам был занят не слишком желанной для него биографией Уильяма Ветмора Стори (см.: *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural*. P. 551–552).

его письмами, дневниками, рукописями и постепенно начинает ощущать присутствие Дойна в комнате. Поначалу это присутствие кажется благословением:

It had been simply dazzling—that was the fact. It hadn't been the “terms” from the publishers... it had been Doyne himself, his company and contact and presence—it had been just what it was turning out, the possibility of an intercourse closer than that of life (10, p. 471).

Это было просто ослепительно — вот в чем дело. Не издательские «условия»... а сам Дойн, его общество, его близость, его присутствие — и то, во что это в итоге выливалось: возможность общения более тесного, чем при жизни.

Прошное предстает в той же модальности «близости», которую Джеймс описывал в предисловии к «Письмам Асперна». Уизермор чувствует, как Дойн «парит и задерживается, приходит и уходит» (“He hovered and lingered, he came and went, he might almost have been, among the books and the papers, a hushed, discreet librarian, doing the particular things, rendering the quiet aid, liked by men of letters” 10, p. 478). Это присутствие кажется Уизермору знаком одобрения и соучастия: раз Дойн здесь, значит он хочет, чтобы биография была написана.

Однако по мере развития сюжета эта близость трансформируется в запрет. Присутствие Дойна становится все более ощутимым и одновременно враждебным: рукописи исчезают, работа останавливается, пространство словно «выталкивает» вторгшегося. Он признается миссис Дойн, вдове писателя: “However I turn, I find him” / «Куда бы я ни повернулся, я нахожу его» (10, p. 483), а также добавляет ключевую фразу: “He’s there as a protest <...> Against *any* Life. He’s there to *save* his Life. He’s there to be let alone” / «Он здесь как протест. Против любой жизни. Он здесь, чтобы спасти свою жизнь. Он здесь, чтобы его оставили в покое» (10, p. 484).

Особенна значима сцена у порога кабинета, где Уизермор видит фигуру Дойна как стража и рассказывает об этом миссис Дойн («Колоссальный. Но тусклый. Темный. Ужасный» / “Immense. But dim. Dark. Dreadful”, 10, p. 485), добавляя последнюю, важную фразу: «Он запрещает!» (“He forbids!”). В то время как в «Письмах Асперна» сопротивление исходило от живых хранительниц

(Джулиана, мисс Тина), здесь его источником становится сам умерший автор, чье «спектральное» присутствие отстаивает право на неприкосновенность. Порог превращается в границу, за которой «посещение» оказывается невозможным, а биография оказывается под запретом.

В этой новелле, как и в других, время тесно связано с категорией восприятия: по мере усиления запрета мир в новелле теряет цвет. В начале повествования преобладают развернутые пассажи внутренней речи, подробная фиксация мыслей и сомнений Уизермора. По мере приближения к финалу текст дробится: пространные описания уступают место коротким, рубленым репликам, а иногда и вовсе отдельным словам. Синтаксис упрощается, и повествование завершается лаконичным признанием: “I give up” (Я сдаюсь). Эта фраза звучит не единожды: сначала Уизермор подает ее как предположение, “I should give up”, затем — как свершившийся факт (“I give up”), а в финале фразу повторяет миссис Дойн. Ни в одной другой новелле «посещение» прошлого не обрывается так быстро, как здесь, — еще до того, как успеть начаться.

* * *

Подводя итог нашему анализу в этом параграфе, можно утверждать, что концепция *visitable past* формируется как принципиально конфликтная зона. С одной стороны, герои действуют в логике, унаследованной от XIX века: они верят, что прошлое можно познать, присвоить, сохранить, превратить память в историю. С другой, каждая из этих попыток оборачивается неудачей. Прошлое не поддается ни полному восстановлению, ни окончательному присвоению, ни исчерпывающему описанию. В «Письмах Асперна» оно ускользает в момент максимального приближения; в «Оуэне Уингрейве» оборачивается фатальной силой, «посещающей» живых; в «Алтаре мертвых» превращается в культ, вытесняющий настоящее; в «Истинно правом деле» — в запрет, защищающий неприкосновенность. Во всех случаях сохраняется одна структура: прошлое существует как напряжение между близостью и недостижимостью. Именно эта напряженность придает новеллам их отчетливо драматический характер, потому и

не случайно многие из них обрели оперные и театральные адаптации. «Посещаемое прошлое» оказывается не просто тематической категорией, но повествовательным принципом, связывающим воедино время, пространство и восприятие.

1.3. Женский образ в ранних новеллах: нарративная функция и этическая роль

Одним из устойчивых парадоксов творчества Генри Джеймса остается его отношение к женскому началу и женским образам. С одной стороны, кажется, ни один другой писатель викторианской эпохи не создал столь сложной и многоликой галереи героинь. С другой, читателю нередко отказано в прямом доступе к их внутреннему миру. Между читателями и героиней почти всегда стоит уже упоминавшаяся ранее преграда: мужское сознание, мужской голос, внушающий читателям подлежащий способ воспринимать повествуемое. Однако бывает и иначе. В некоторых произведениях Джеймса женские внутренние голоса выходят на первый план — как, например, в романе «Женский портрет», где Изабель Арчер становится «центром сознания», однако и здесь ее повествование глубоко опосредовано мужским взглядом. Такие случаи не отменяют, а скорее углубляют главный парадокс: женская субъективность никогда не дана как нечто само собой разумеющееся. Даже когда героиня говорит сама за себя, достоверность и полнота ее слов остаются под вопросом.

Стоит напомнить, что эта проблема возникала на фоне важных общественных сдвигов. На рубеже веков в Европе и Америке заявила о себе «новая женщина» — образованная, независимая, требующая равных прав и доступа к профессиональной и политической деятельности. В литературе и публицистике этот образ вызвал жаркие споры, но у Джеймса он почти не появляется. Его героини остаются в пределах того мира, который викторианская культура отвела женщине: брачные ритуалы, светские условности, семейные драмы. Их идеал — «ангел в

доме», воспетый поэтом Ковентри Патмором²⁰²: добродетельная, жертвенная, всецело посвятившая себя семье. И все же в этих тесных рамках Джеймс сумел разглядеть то, что его современники-мужчины словно не замечали: как устроен взгляд на женщину, как он искажает, как присваивает, как натывается на собственные границы. Отчасти это удалось ему потому, что он сам, посвятив себя литературе, оказался на «фемининной» стороне американской культуры²⁰³, которая не знала иного мужского призвания, кроме бизнеса, приключений, охоты и политики. По его собственному наблюдению, Америка его времени знала только два гендерных типа: мужчину, поглощенного деловой погоней, и женщину, запертую в светских условностях. Но Джеймс мыслил не только американскими категориями. Чтобы понять, как формировался его взгляд на женщину, необходимо обратиться к викторианскому идеалу женственности, который прекрасно выразил Дж. Раскин в лекциях «Сезам и лилии» (1865)²⁰⁴. Идеал женщины определяется им через категории чистоты и покорности; ее призвание — быть нравственным стержнем семьи. Она должна быть «читаемой»: ее внешность и поведение призваны без искажений отражать ее нравственную сущность. Мужской взгляд, который в викторианской культуре считался носителем объективного суждения, способен эту сущность распознать. По сути, Раскин описывает идеал викторианского ясного, правильного видения.

Джеймс не только был знаком с этими идеалами, но и лично общался с Раскиным. Осенью 1869 г. Ч.Э. Нортон привез его в дом Раскин на Денмарк-Хилл. Позже, в конце 1870-х, Джеймс слушал раскинские лекции в Оксфорде. Он пристально следил и за громким процессом Уистлера против Раскина в 1878 г., подробно освещая его в *The Nation*. Воздействие Раскина на Джеймса было ощутимым; во многом благодаря ему писатель усвоил «визуальную чуткость», которая позволяла смотреть на женщину как на произведение искусства. Однако Джеймс не был просто последователем Раскина. Викторианский идеал «читаемой»

²⁰² Coventry Patmore. *The Angel in the House*. London, 1854–1862.

²⁰³ Подробнее см.: Banta M. Men, Women and the American Way // *The Cambridge Companion to Henry James* / ed. by J. Freedman. Cambridge University Press, 1998. P. 21–39.

²⁰⁴ *Ruskin J. Sesame and Lilies: Two Lectures*. London: Smith, Elder & Co., 1865.

женщины он перенял, но тут же принялся испытывать его на прочность. В этом контексте нельзя не вспомнить и другой — русский — идеал женственности, так называемых «тургеневских девушек»: чистых, самоотверженных, наделенных обостренным нравственным чувством, но при этом способных на решительный поступок. В отличие от викторианского «ангела в доме», они мыслят, сомневаются, бунтуют. Их влияние на Джеймса (как и на многих европейских писателей) было значительным, и к образу тургеневской героини мы еще вернемся.

В предисловиях к разным томам 12-томника новелл Л. Идел намечает основные вехи эволюции женского образа в произведениях Джеймса. Уже в ранних новеллах (1860–1870-е гг.), которые часто разворачиваются на фоне недавней Гражданской войны или в колониальной Америке XVIII века, Джеймс отказывается от викторианской модели «прозрачной» героини, чья «душа» читается всеведущим рассказчиком. В дебютной новелле «Трагедия ошибки» (“The Tragedy of Error”, 1864) героиня, узнав о возвращении мужа с войны, не испытывает радости; вместо радости ею овладевает иррациональный страх разоблачения, который толкает ее на заказ убийства. В «Истории одного года» (“The Story of Year”, 1865) героиня не «изменяет» жениху, ушедшему на фронт; ее чувства остывают постепенно, почти незаметно, но именно эта незаметность и составляет суть повествования. В «Бедном Ричарде» (“Poor Richard”, 1867) героиня вписана в «американскую мифологию», отсылающую к «Альманаху бедного Ричарда» Бенджамина Франклина, однако ирония в том, что герой, пытающийся следовать советам Франклина о трудолюбии и бережливости, терпит крах, а женский образ остается загадкой, которую он не способен разгадать. Как замечает Идел, героини ранних новелл отличаются «непостижимостью» (“unfathomableness”): они предстают загадкой для мужских персонажей, а брак с ними мыслится как «экстремальная опасность». Уже здесь формируется тот тип героини, который позднее воплотится в Дейзи Миллер: американская девушка, чья невинность сталкивается с европейской искушенностью, а моральная оценка оказывается невозможной из-за культурного несовпадения взглядов.

Как справедливо отмечает Ф. Сайкер, традиционный для викторианского романа любовный сюжет перестраивается: замужество перестает служить счастливым концом повествованию и превращается в процесс поиска себя, причем именно женский образ оказывается в центре этого поиска²⁰⁵. На этом фоне особенно заметно, как Джеймс отходит от привычной викторианской модели, где достойные представительницы женского рода являли собой воплощение морали, а венчание героев зачастую венчало и саму книгу. В «Мадам де Мов» (“*Madame de Mauves*”, 1874), одном из первых опытов в жанре «женского портрета», героиня-американка Эвфемия Клив, вышедшая замуж за распутного французского аристократа, поначалу подается в традиционном ключе, т. е. как носительница безупречной нравственной стойкости. Однако повествование организовано через восприятие молодого американца Лонгмора, наблюдателя, неспособного разгадать ее внутренний мир. Примерно то же происходит в «Последнем из Валериев»²⁰⁶ (“*The Last of the Valerii*”, 1874): юная Марта, жена римского аристократа, становится для читателя и для ее мужа неразрешимой загадкой — то ли она руководствуется интуицией, то ли светским расчетом, либо подлинной нравственной глубиной. В обоих случаях выстраивается характерная «угловая перспектива»: женский образ дан не непосредственно, а как итог неудачной

²⁰⁵ См., в частности, монографию: *Sicker P. Love and the Quest for Identity in the Fiction of Henry James*. Princeton (N.J.): University Press, 1980.

²⁰⁶ Вместе с тем «Последний из Валериев» позволяет увидеть и другую важную линию ранних новелл Джеймса — интерес к «погребенным древностям» и к тем глубинным, «примитивным» слоям человеческой природы, которые угрожают устойчивости интернационального брака. Найденная античная статуя пробуждает в итальянском аристократе языческое влечение к прошлому, разрушая его связь с настоящим. В этом контексте фигура Марты приобретает дополнительное измерение: она выступает как представительница Нового Света, способная «вернуть прошлое прошлому» и восстановить нарушенное равновесие. Показательно, как данная модель соотносится с логикой американской готической традиции, где «погребенное» прошлое, будь то историческое, моральное или психологическое, возвращается, нарушая границы субъективной и социальной стабильности. Переноса этот механизм на европейский материал, Джеймс одновременно сохраняет и трансформирует его: античность выступает как чужое, но активное прошлое, тогда как американская героиня берет на себя функцию его символического подавления. Однако сам факт этого возвращения делает невозможным окончательное восстановление порядка, потому и окончательного торжества «невинности» не происходит: прошлое оказывается не устраненным, а лишь временно нейтрализованным, что придает изображаемому «равновесию» принципиально неустойчивый характер.

попытки его прочесть. В классической викторианской прозе, напротив, внутренний мир героини раскрывал всеведущий рассказчик.

В новеллах конца 1870-х — 1880-х гг., которые принято относить к «среднему периоду» и которые часто объединяют под рубрикой «международной темы», Джеймс не изобретает новый тип героини, но помещает уже знакомую ему сложность сознания в новую среду — в пространство культурного столкновения между Америкой и Европой. Идел называет Джеймса «художником, исследующим феномен “американской девушки”» (4, р. 7). И здесь женское сознание постепенно выходит на первый план: в «Пансионе Борепаж» (“The Pension Beaurepas”, 1879) именно восприятие молодой американки открывает читателю пространство культурного столкновения. Не менее значима и новелла Пандора (“Pandora”, 1884). Ее героиня, Пандора Дэй, не противопоставлена ранним героиням как «активная» vs. «пассивная». Скорее, она представляет собой следующую фазу того же джеймсовского интереса к непрозрачности женского образа, но в более сложных социальных обстоятельствах: она сознательно выстраивает свою судьбу, используя доступные ей механизмы («осаждая» вашингтонское общество и добиваясь для своего жениха места при самом президенте). Показательно, что в тексте возникает прямая перекличка со знаменитой «Дейзи Миллер»: немецкий дипломат, через которого опосредовано повествование, читает «таухницевский роман одного американского автора»²⁰⁷ и узнает в Пандоре черты пресловутой героини. Исследователи²⁰⁸ справедливо усматривают в этом приеме автопародию и металитературную игру Джеймса с читателями и критиками, своего рода «предупреждение», что сходство обманчиво, а Пандора — не Дейзи, хотя на первый взгляд и напоминает ее. Даже второстепенные героини, по словам Идела, обретают у Джеймса неожиданную нарративную автономию. Мисс Тина в «Письма Асперна», чей «пафос в финальной сцене открывает глаза на грубый эгоизм

²⁰⁷ “he <...> draw from his pocket a Tauchnitz novel by an American author whose pages, he had been assured, would help to prepare him for some of the oddities” (5, p. 361).

²⁰⁸ Анцыферова О.Ю. Приключения немца в Америке, или автопародия Генри Джеймса // Проблемы мировой политики и международных отношений: сб. науч. трудов / отв. ред. Ю.П. Ивонин. Новосибирск: Б/и, 2004. С. 82–94.

нарратора», из «случайного инструмента» превращается в моральный центр повествования (6, p. 9), а Лора Уинг в «Лондонской жизни» (“A London Life”, 1888) становится предшественницей «охваченной паникой гувернантки из “Поворота винта”» (7, p. 8).

Именно в этот период особенно ярко проступает конфликт между идеалом «чистой» женственности и образом женщины, совмещающей качества, которые викторианская культура разводила по разным полюсам. Таковы, например, «властные матриархи» вроде «Миссис Темперли» (“Mrs Temperly”, 1887). Перед читателем «приятная дама многих достижений, по большей части административного порядка» (“a pleasant lady of many accomplishments, largely of an administrative order” 6, p. 11), которая за «благопристойным и компетентным фасадом» скрывает «железную волю» и которая «расписала жизни своих детей как по нотам, не оставляя им выбора собственного пути». Еще один важный поворот в том же ключе намечается новеллой «Автор Бельтраффио» (“The Author of Beltraffio”, 1884), которую Идел называет предвестницей поздних новелл («Ученик» и «Поворот винта»). Это, по его словам, «подлинная медеевская история» (“Medea-tale”): женщина, движимая жестоким разрушительным видением, приносит невинность в жертву собственной праведности и, как следствие, становится причиной гибели собственного ребенка.

Сходные процессы шли и в европейском драматургии. Так, в пьесах уже упоминавшегося Х. Ибсена, прежде всего в «Кукольном доме» (1879), «Привидениях» (1881) и «Гедде Габлер» (1890), женские образы (Нора, фру Альвинг, Гедда) также сопротивляются однозначному «прочтению» в рамках традиционных категорий. Показательно, что в 1891 г., когда в Лондоне развернулась история, необычайно точно предвосхитившая сюжет его будущей новеллы «Нона Винсент» (“Nona Vincent”, 1892), Джеймс откликнулся на это событие статьей в *New Review*²⁰⁹. Две молодые актрисы, Элизабет Робинс и Марион Ли, не найдя антрепренёра, самостоятельно перевели, профинансировали и

²⁰⁹ «По поводу Гедды Габлер» / “On the Occasion of ‘Hedda Gabler’”.

поставили «Гедду Габлер». Их спектакль, названный критиками «женской пьесой» (“a woman’s play”), стал триумфом. В своей статье Джеймс назвал героиню драмы Ибсена «измученной женщиной» (an exasperated woman) и отметил, что ее характер не поддается рациональному объяснению. Как показывают современные исследователи²¹⁰, этот контекст помог Джеймсу переосмыслить саму природу авторства, показав в «Ноне Винсент», как традиционная гендерная иерархия, где мужчина «делает», а женщина «вдохновляет», разрушается, а женщина становится не только музой, но и активным соавтором творческого акта.

Не меньшее значение имело для Джеймса и знакомство с И.С. Тургеневым. В Париже, в кружке Флобера, русский писатель стал для него близким наставником. Джеймс всегда уходил от Тургенева «в состоянии внутреннего возбуждения», с ощущением, что ему «предложены все возможные литературные ценности»²¹¹. Именно Тургенев, как признавался Джеймс, научил его строить роман не вокруг сюжета, а вокруг личности — брать в качестве отправной точки характер и смотреть, куда он сам себя приведет²¹². Однако, тургеньевский урок, Джеймс осмыслил по-своему. Тургеньевские девушки, как правило, отличались цельностью натуры и нравственной силой, часто превосходящей рефлексирующих мужчин. У Джеймса этот тип не исчезает. В «Письмах Асперна» мисс Тина, на первый взгляд робкая и безвольная, в финале обнаруживает неожиданную твердость: сжигая письма, она отказывает рассказчику в его эгоистическом

²¹⁰ *Jarcho J. Cruel Theater: Hedda Gabler and “Nona Vincent” // Jarcho J. Throw Yourself Away: Writing and Masochism. Chicago University Press, 2024. P. 56–87.*

²¹¹ *Гулевич Е.В. Г. Джеймс и И. Тургенев: формы и этапы рецепции. Гродно: ГрГУ, 2014. С. 31.*

²¹² См. эссе Джеймса о Тургеневе в сборнике “Partial Portraits” (p. 291–323). Русский перевод этого эссе (опубликовано с сокращениями) и нескольких других заметок Джеймса о Тургеневе выполнен М.А. Шерешевской и опубликован в качестве приложения к изданию романа «Женский портрет» в серии «Литературные памятники» (М.: Наука, 1981). Так, в частности, он признавался, что встречи с русским писателем доставляли ему «огромное удовольствие», сравнимое с чтением его «несравненных повестей и рассказов, в которые он вложил столько жизни и души» (с. 508). Джеймса привлекала в Тургеневе «безмерная мягкость и всегдашняя нерешительность, присущие как ему самому, так и многим его героям» (с. 510), а также восхитительная деликатность в подходе к внутреннему миру, миру нашего сокровеннейшего сознания» (с. 530). Также см. сравнительное исследование «психологических повествований» Тургенева и Джеймса: *Николенко М.П. Автор и герой в структуре психологического повествования: Г. Джеймс и И.С. Тургенев: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2012. 19 с.*

желании и тем самым утверждает собственную нравственную позицию — она вполне могла бы быть названа «тургеневской девушкой». Однако в большинстве «международных» новелл «цельность» его героинь становится проблематичной, а иногда и вовсе мнимой. Иначе говоря, Джеймс не отказывается от тургеневского типа, но помещает его в более сложные культурные и психологические обстоятельства.

В поздних новеллах (1890–1900-е гг.) происходит сдвиг от внешней описательности к изучению «состояний чувств» и «дилемм существования». Женский образ не исчезает, но меняет свою природу. Он перестает быть объектом социологического наблюдения. Теперь это либо субъект «экзистенциального» поиска (гувернантка в «Повороте винта»), либо «зеркало», в котором отражается трагедия мужского сознания (героини новелл «экзистенциального» модуса). Так, в 1890-е гг., в период драматургических экспериментов, женский образ приобретает еще большую психологическую сложность. Героиня новеллы «Браки» (“The Marriages”, 1891) Адела Чарт — фигура «властного» (managerial) типа, но с деструктивной направленностью власти: под видом дочерней почтительности она превращает ревность в упражнение во власти: на основании приличий и любви к умершей матери героиня препятствует второму браку отца. Л. Идел подчеркивает, что Джеймс здесь достигает прозрений, которые позднее станут предметом психоанализа: благовидные мотивы героини скрывают насилие, направленное против отца. Р.Л. Стивенсон назвал Аделу «путем к самоубийству» и одновременно «цветом и квинтэссенцией дам» в изображении изысканного Джеймса (“You’re a byway to suicide, Adela Chart. / But to read of, depicted by exquisite James, / O, sure you’re the flower and quintessence of dames”, 8, p. 10). Этот отзыв показывает, что современники уже осознавали: женские образы Джеймса открывают новые измерения, не сводимые к обычным викторианским категориям «добродетели» или «порока». И чем дальше, тем очевиднее, что манера «ясного видения» больше не работала. Особенно наглядно это видно в «Повороте винта». Гувернантка, сама одержимая викторианскими идеалами чистоты и самоотверженности, становится для читателя загадкой, которую невозможно

решить. Ее рукопись не позволяет установить, кто же она на самом деле — образцовой «ангел в доме» или та самая «безумная на чердаке», жертва собственной истерии, чье воображение населило дом призраками.

Представленная панорама эволюции женского образа выявляет несколько ключевых тенденций: отказ от викторианской модели «прозрачной» героини, смещение внимание с внешних событий на внутреннее восприятие и — в ряде текстов — превращение женского сознания из объекта наблюдения в субъект, чья точка зрения, организует повествование. Однако, чтобы проследить эти тенденции не в общих чертах, а на конкретном текстовом материале, необходим детальный разбор отдельных новелл. Сфокусируемся на четырех произведениях, каждое из которых отмечает важную веху на этом пути.

* * *

Одним из наиболее ранних и показательных примеров становится новелла «История шедевра» (“The Story of a Masterpiece”, 1868)²¹³. В центре повествования состоятельный вдовец Джон Леннокс, обрученный с Марианной²¹⁴ Эверетт. Случайное знакомство с художником Стивеном Бакстером приводит его в мастерскую, где он обнаруживает портрет, поразительно напоминающий его невесту. Выясняется, что несколькими годами ранее Бакстер и Марианна были помолвлены, однако расстались. Несмотря на возникшее беспокойство, Леннокс заказывает художнику новый портрет своей будущей жены. По мере работы над картиной его всё сильнее преследует ощущение, что изображение выявляет в Марианне нечто тревожное и неуловимое — не недостаток или порок, а внутреннюю пустоту, которую он прежде предпочитал не замечать. В канун

²¹³ Впервые опубликована в журнале *The Galaxy* за январь–февраль 1868 г. с двумя иллюстрациями Гастона Фэя и У.Дж. Хеннесси

²¹⁴ Имя героини типологически совпадает с именем тургеневской Марианны из романа «Новь» (1877). Как писал Джеймс в эссе об этом романе, «портрет» этой героини «сделан отнюдь не пастелью» («“Новь” Ивана Тургенева», с. 504).

свадьбы Леннокс в приступе ярости уничтожает²¹⁵ завершённый портрет, однако сам брак на следующий день всё же совершается.

Л. Идел рассматривает новеллу как важную веху в художественном становлении Джеймса. Современная писателю критика также встретила текст чрезвычайно благожелательно: рецензент журнала *The Nation* назвал его лучшим произведением автора на тот момент и охарактеризовал Джеймса как «лучшего автора коротких рассказов в Америке» в пределах избранной им художественной формы (“within the somewhat narrow limits to which he confines himself, Mr. James is the best writer of short stories in America”, 1, p. 20). Особое значение Идел придает и ранней рецензии самого Джеймса 1865 г., где двадцатидвухлетний писатель формулирует задачу, которую считает высшим испытанием для художника слова:

To project yourself into the consciousness of a person essentially your opposite requires the audacity of great genius; and even men of genius are cautious in approaching the problem. Mr. Browning, the great master of the art these days, never assumes the burden of its solution but for a few pages at a time (2, p. 8).

Проникнуть в сознание личности, по сути своей противоположной вам, под силу лишь великому гению; да и гении подходят к этой задаче с величайшей осторожностью. Мистер Браунинг, великий мастер этого искусства, никогда не несет это бремя дальше нескольких страниц.

Новелла представляет собой художественную адаптацию драматического монолога Р. Браунинга «Моя последняя герцогиня». Связь между двумя произведениями подчеркнута непосредственно в тексте: Бакстер называет одну из своих работ в честь знаменитого стихотворения (1, p. 264). Однако джеймсовская отсылка носит не столько прямой, сколько полемический характер. У Браунинга портрет становится немым свидетельством преступления и одновременно инструментом власти: демонстрируя изображение покойной герцогини, герой

²¹⁵ Мотив уничтожаемого портрета неоднократно встречается у Джеймса, перекликаясь с готической и романтической традицией (подробнее об этом на примере новеллы “The Liar” см. в параграфе 2.1).

невольно раскрывает собственную жестокость и стремление к тотальному контролю:

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now: Fra Pandolf's hands
Worked busily a day, and there she stands²¹⁶.

Здесь, на стене, вы видите портрет
Моей последней герцогини... Нет
Сомненья, что удачный... Как живая,
Стоит она... Признаюсь, уповая
На фра Пандольфо я не прогадал (пер. В. Топорова)²¹⁷.

Важнейшее различие между двумя произведениями заключается в характере восприятия изображения. Герцог Браунинга контролирует доступ к портрету и стремится направлять интерпретацию своего слушателя: “(since none puts by / The curtain I have drawn for you, but I)” / «Портрет велел завесить я... Лишь вдруг / На миг открою... Как для вас, мой друг...» Леннокс, напротив, оказывается лишен подобной власти. Чем пристальнее он всматривается в изображение, тем менее определенным становится его собственное понимание увиденного. Как отмечают исследователи, Джеймс перерабатывает браунинговскую модель драматического монолога, смещая акцент с объективного предмета изображения на субъективное впечатление наблюдателя (a painter-narrator more concerned with his “own private impression” than the “actually existing”²¹⁸). Проблемой оказывается уже не сам портрет, а процесс его восприятия.

²¹⁶ *Browning R.* The Complete Poetical Works of Robert Browning. P. 252.

²¹⁷ *Браунинг Р.* Моя последняя герцогиня / пер. В. Топорова // Прекрасное пленяет навсегда: из английской поэзии XVIII-XIX веков. С. 293.

²¹⁸ *Greiner R.* The Benefit of Reading Marginal Forms: Dramatic Monologue and Ekphrastic Poetry // Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives / ed. by D. Götsche, R. Mucignat, R. Weninger. Amsterdam: John Benjamins, 2021. P. 515.

Уже первые страницы новеллы выстраивают привычную для викторианского романа ситуацию: перед читателем возникает сюжет «удачной партии», в центре которого состоятельный вдовец и юная привлекательная невеста. Описание Марианны первоначально воспроизводит привычную логику «физиогномического» чтения, предполагающую соответствие между внешностью и внутренним миром человека. Однако повествователь почти сразу подрывает эту установку:

I might point out a dozen discords in the character of her face and figure, and yet utterly fail to invalidate the impression they produced. There is something essentially uncivil, and, indeed, unphilosophical, in the attempt to verify or to disprove a woman's beauty in detail, and a man gets no more than he deserves when he finds that, in strictness, the aggregation of the different features fails to make up the total (1, p. 260).

Я мог бы указать дюжину изъянов в ее лице и фигуре и все же совершенно не смог бы поколебать того впечатления, которое они производили. В самой попытке разобрать женскую красоту на части есть нечто неучтивое и, по правде сказать, нефилософское, и мужчина получает лишь то, чего заслуживает, когда убеждается, что, строго говоря, сумма отдельных черт никак не складывается в целое.

Тем самым описание превращается одновременно и в акт восприятия, и в размышление о границах самого восприятия. Повествователь фиксирует не столько внешность героини, сколько невозможность свести производимое ею впечатление к совокупности отдельных признаков.

Особенно отчетливо этот конфликт проявляется в сцене знакомства Леннокса с первым портретом Марианны, написанным Бакстером. Признавая мастерство художника, герой одновременно испытывает необъяснимое чувство тяжести (*mortal heaviness*) и внутреннего сопротивления:

The picture is good enough to be a thousand time better <...> I adhere to my term *brutal*. Shall I tell you? It's too much of a study. You've given poor Miss Everett the look of a professional model (1, p. 282–283).

Картина, конечно, хороша, но могла бы быть в тысячу раз лучше... Вновь скажу: она груба. Сказать почему? Это не портрет, а этюд. Вы придали мисс Эверетт вид профессиональной натурщицы.

Примечательно, что Леннокс не способен рационально объяснить свое неприятие живописи. Картина кажется ему «грубой» не потому, что написана плохо, а потому, что обнаруживает в образе Марианны нечто такое, чего он предпочел бы не видеть. Постепенно это ощущение получает словесное выражение в мотиве отсутствующего «сердца»²¹⁹ — внутреннего центра личности, который герой тщетно пытается обнаружить:

I put you together and take you apart, as people do in that game where they make words out of a parcel of given letters. But there's always one letter wanting. I can't put my hand on your heart (1, p. 284).

Я собираю тебя по кусочкам и снова разбираю, как в игре, где из горсти букв составляют слова. Но одной буквы мне всегда не хватает. Я не могу добраться до твоего сердца.

Леннокс постоянно пытается решить одну задачу: превратить впечатление в знание. В начале ему кажется, что Марианна понятна и прозрачна. Затем появляется портрет, который впервые заставляет его усомниться в этой уверенности. После этого он начинает буквально анализировать ее как текст. Марианна же в ответ переворачивает его метафору: «Мое сердце, Джон, и есть слово. Его не нужно искать» (“‘My heart, John’, said Marian, ingeniously, ‘is the whole word. My heart’s everywhere’”, 1, p. 285). Ее реплика допускает двойное прочтение. С одной стороны, она выглядит уклончивой, поскольку не дает прямого ответа на

²¹⁹ Стоит сказать, что брат писателя, Уильям Джеймс, отозвался о новелле сдержанно. Он признал в ней «аккуратность и воздушную грацию письма», но назвал ее «несимпатичной», «холодной», с недостатком «сердечности» (want of heartiness). По его мнению, это была очередная история «мужчина против женщины», которые, как он считал, Джеймс писал слишком часто. При этом свой интерес он сосредоточил на героине, сочтя остальных персонажей «сравнительно неинтересными». См.: The Correspondence of William James / ed. Ignas K. Skrupskelis and Elizabeth M. Berkeley. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991. Vol. 1: William and Henry: 1861–1884. P. 36, 47.

вопрос Леннокса. С другой — именно в этой уклончивости заключена определенная истина: внутренний мир не может быть локализован в одном скрытом центре, который достаточно обнаружить, чтобы разгадать личность целиком. Тем самым Марианна отвергает саму модель интерпретации, которой придерживается Леннокс.

Особенно значимой становится позиция Бакстера. Художник последовательно отказывается от претензии на обладание окончательной истиной о своей модели. Его картина изображает не индивидуальную сущность Марианны, а определенный «тип». Иными словами, искусство в его понимании не раскрывает скрытое ядро личности, а фиксирует один из возможных способов ее видения. Леннокс требует от изображения окончательного знания о человеке; Бакстер предлагает лишь одну из возможных интерпретаций. В этом контексте заказ портрета приобретает дополнительный смысл. Леннокс стремится получить не просто изображение невесты, а подтверждение собственного взгляда на нее. Сам акт портретирования должен был бы закрепить и узаконить его право на интерпретацию²²⁰. Поэтому желание обладать портретом оказывается тесно связано с желанием обладать самим значением личности Марианны. Не случайно он мечтает о «совершенном подобию ее лица»:

What gift could be more delicate than the gift of an opportunity to contribute by her patience and good-will to her husband's possession of perfect likeness of her face? (1, p. 267)

Что может быть изящнее такого дара: предоставить ей — своим терпением и благоговением — содействовать тому, чтобы ее муж обрел совершенное подобие ее лица?

Тогда и кульминационная сцена уничтожения портрета получает более глубокое объяснение. Леннокс уничтожает картину не потому, что она лжива, а потому, что она оказывается слишком независимой от его желания. Портрет

²²⁰ Мотив, который позднее получит развитие в новелле «Лжец».

предъявляет ему такую Марианну, которую он не может контролировать и окончательно определить. Картина становится материальным воплощением интерпретационной неопределенности, и именно эта неопределенность вызывает его ярость:

He seized it and thrust it, with barbarous glee, straight into the lovely face of the image. He dragged it downward, and made a long fissure in the living canvas. Then, with half a dozen strokes, he wantonly hacked it across. The act afforded him an immense relief (1, p. 295–296).

Он вцепился в <кинжал> и с варварским ликованием вонзил прямо в прекрасное лицо портрета. Опустил вниз — и холст разошелся грубой трещиной. Потом несколькими ударами перечеркнул его крест-накрест. Ему стало легче.

Уничтожение портрета, однако, не меняет хода событий: на следующий день Леннокс женится, как и было запланировано. Известно, что сам Джеймс не был вполне удовлетворен опубликованным вариантом финала. Он возражал против требования редактора добавить заключительный абзац, прямо сообщающий о состоявшейся свадьбе, полагая, что читатель способен самостоятельно сделать этот вывод. Как отмечает Ч. Фиш, утратив «магию» внезапного обрыва, финал тем не менее сохранил характерный для раннего Джеймса «трезвый отказ от сентиментальности»²²¹.

Неопределенность, возникающая в финале новеллы, носит не только психологический, но и познавательный характер. Читатель так и не получает ответа на вопрос, действительно ли портрет обнаружил некую внутреннюю пустоту героини или же оказался лишь проекцией тревог самого Леннокса. Картина становится пространством пересечения нескольких несовпадающих интерпретаций: взгляда художника, взгляда жениха и, наконец, читательского взгляда. Ни одна из этих перспектив не получает статуса окончательной. Автор последовательно уклоняется от вынесения окончательного суждения о Марианне,

²²¹ См., например: *Fish Ch.K.* Indirection, Irony, and the Two Endings of James's "The Story of a Masterpiece" // *Modern Philology*. 1965. Vol. 62, № 3. P. 241–243.

сохраняя дистанцию между героиней и любыми попытками ее исчерпывающего объяснения. Тем самым уже в этой ранней новелле женский образ предстает не как объект однозначного познания, а как предел интерпретации, вокруг которого разворачиваются чужие проекции, ожидания и попытки понимания.

* * *

Как отмечает Л. Идел, написав новеллу «Дейзи Миллер» (“Daisy Miller”, 1878), Джеймс утвердился как мастер «международной темы». Молодая американка Дейзи Миллер, путешествующая по Европе, становится объектом пристального наблюдения со стороны своего соотечественника Уинтерборна и европейского светского общества, которое судит ее по критериям «приличия», т. е. согласно законам этикета, принятого в их обществе. Ее поведение, прогулки с итальянцем, поздние возвращения, непринужденные манеры, постоянно провоцирует осуждение со стороны блюстителей морали. Однако повествование не позволяет вынести однозначное суждение.

Как и в «Истории одного шедевра», повествование выстраивается через определенную точку зрения: почти вся событийная канва фильтруется через сознание Уинтерборна²²². Это делает его не просто наблюдателем, но медиатором, посредником, от чьего мнения зависит то, в каком свете рисуется образ героини. При этом его позиция оказывается внутренне противоречивой: с одной стороны, он претендует на объективность, с другой, его интерпретации неизбежно деформированы усвоенными европейскими социальными условностями. Сам он осознает эту утрату «американской непосредственности», признавая, что длительное пребывание в Женеве изменило его перцептивные установки (“He felt that he had lived at Geneva so long that he had lost a good deal; he had become dishabituated to the American tone”, 4, p. 151).

²²² Фамилия Уинтерборн (*Winterbourne*, букв. восходит к староанглийскому сочетанию *winterburna* — «зимний поток») маркирует холодность и отстраненность героя. Их встреча с Дейзи (*daisy* — от англ. ромашка, маргаритка), обречена с самого начала. О том, что Уинтерборн принадлежит к типу «хладного» экспатрианта-наблюдателя, см.: Толмачёв В.М. Джозеф Конрад и его «русские романы» // Конрад Дж. Тайный агент: Простая история. На взгляд Запада. М.: Ладомир, Наука (Литературные памятники), 2012. С. 528.

Первая встреча с Дейзи сразу же заставляет Уинтерборна попытаться ее разгадать: герой колеблется между различными определениями — «невинная» американская девушка, «кокетка» или даже потенциально «непристойная» особа. Неуверенность не проходит со временем, но сохраняется на протяжении повествования. Подзаголовок “A Study” к новелле не случаен: перед читателем не столько мелодраматический сюжет, а своего рода аналитический эксперимент, исследующий механизмы восприятия и нравственной оценки:

He had never yet heard a young girl express herself in just this fashion; never at least, save in cases where to say such things seemed a kind of demonstrative evidence of a certain laxity of deportment. And yet was he to accuse Miss Daisy Miller of actual or protentional *inconduite*, as they said at Geneva? (4, p. 150–151)

Ему еще не приходилось слышать, чтобы молодые девушки говорили о себе подобные вещи; а если и приходилось, то такие речи служили только явным доказательством фривольности тех особ, которые произносили их. Но вправе ли он обвинять мисс Миллер в легкомысленном поведении (может быть, в бессознательном?), как говорят женеvцы (пер. Н. Волжиной)²²³.

Особенно показателен эпизод с прогулкой по Пинчо. Дейзи, гуляя с Уинтерборном и Джованелли, отказывается подчиниться требованиям миссис Уокер и демонстративно продолжает идти пешком. Ее реплика “Is this is improper, <...> then I am all improper” («Если это неприлично <...> значит, я вся неприлична», 4, p. 185) фиксирует принципиальную позицию отказа от внешней нормативности. Дейзи не отрицает, что ее поведение расходится с европейскими нормами, но утверждает, что не намерена им подчиняться. Однако сама эта позиция остается амбивалентной: является ли неподчинение следствием наивного непонимания правил, следствием безразличия к ним или следствием сознательного вызова. Уинтерборн, а вместе с ним и читатель, так и не получает однозначного ответа. Поведение Дейзи постоянно дестабилизирует любые попытки классификации в пределах моральных норм. Ее высказывания и действия не складываются в

²²³ Повести и рассказы, 1973. С. 28.

непротиворечивую модель: она одновременно демонстрирует стремление к общению и игнорирует его правила, подчеркивает свою независимость и в то же время остается в плену чужих ожиданий. Ее образ распадается на серию противоречивых впечатлений, проекций, не складывающихся в единую картину.

Финальная сцена в Колизее усиливает эту неопределенность. Уинтерборн переживает момент «озарения», в котором ему кажется, что загадка Дейзи наконец разрешена и ее поведение получает однозначное толкование:

It was as if a sudden illumination had been flashed upon the ambiguity of Daisy's behavior, and the riddle had become easy to read. She was a young lady whom a gentleman need no longer be at pains to respect (4, p. 202).

Ему показалось, что эта встреча внезапно пролила яркий свет на двусмысленное поведение Дейзи и разрешила мучившую его загадку. Дейзи — молоденькая особа, уважать которую джентльмену совершенно необязательно²²⁴.

Однако это понимание оказывается ретроспективно подорванным: предсмертное послание Дейзи, отрицающее ее связь с Джованелли, возвращает ситуацию к исходной неопределенности.

Смерть Дейзи от римской лихорадки в Колизее, пространстве древнем, пропитанном историей и опасностью, которое в повествовании маркируется как «гнездо заразы» (“nest of malaria”, 4, p. 202) можно прочесть как столкновение американской невинности с Европой, средой, давно утратившей свежесть, пресыщенной и увядающей. Идел толкует это как гибель «пересаженного цветка», не способного укорениться в чужой культурной почве (4, p. 9). Однако и эта символика не стабилизирует смысл. «Международная тема» у Джеймса никогда не сводится к простой оппозиции, но выявляет взаимную проблематичность обеих культурных систем. Американская «свобода», воплощенная в Дейзи, заключает в себе потенциал внутренней дестабилизации: отсутствие устойчивых норм, влияние массовой культуры и размытость социальных границ.

²²⁴ Там же. С. 75.

Важный завершающий штрих появляется в финальном абзаце:

Nevertheless, he went back to live at Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motive of sojourn: a report that “studying hard” — an intimation that he is much interested in a very clever foreign lady (4, p. 207).

Тем не менее Уинтерборн снова вернулся в Женеву, и оттуда по-прежнему продолжают поступать самые разноречивые сведения о мотивах, вынуждающих его жить в этом городе. Некоторые говорят, будто он «пополняет там свое образование», другие намекают, что он сильно заинтересован одной иностранкой — дамой, не лишенной большого ума²²⁵.

Концовка зеркально повторяет начало, где об Уинтерборне говорилось следующее:

He was some seven-and-twenty years of age; when his friends spoke of him, they usually said that he was at Geneva “studying.” When his enemies spoke of him, they said— but, after all, he had no enemies; he was an extremely amiable fellow, and universally liked. What I should say is, simply, that when certain persons spoke of him, they affirmed that the reason of his spending so much time at Geneva was that he was extremely devoted to a lady who lived there—a foreign lady—a person older than himself (4, p. 142).

Ему было двадцать семь—двадцать восемь лет. Когда речь о нем заходила у его друзей, те обычно говорили, что он «пополняет свое образование» в Женеве. Когда речь о нем заходила у его врагов, враги... Впрочем, врагов у него не числилось — он был чрезвычайно мил и пользовался всеобщей любовью. Поэтому скажем лучше так: когда речь о нем заходила у некоторых его знакомых, они утверждали, будто бы его затянувшееся пребывание в Женеве объясняется горячей привязанностью к одной даме — иностранке, которая жила там же и была гораздо старше своего поклонника²²⁶.

И в начале, и в конце повествования (круг словно замыкается) Уинтерборн становится объектом обостренного и неодобрительного внимания: о его жизни в

²²⁵ Там же. С. 79.

²²⁶ Там же. С. 20.

Женева циркулируют противоречивые сведения. Тот, кто пытался разгадать Дейзи, в конечном счете оказывается не менее загадочным.

Показательно, что в том же 1878 г., когда была опубликована «Дейзи Миллер», Джеймс напечатал в журнале *Lippincott's Magazine* новеллу «Теодолинда» (“*Théodolinde*”) (впоследствии переименованную в «Розу-Агату», “*Rose-Agathe*”). Обе новеллы вошли в сборник “*Stories Revived*” (1885), и их соседство не случайно. Сюжет «Розы-Агаты» строится на недоразумении: рассказчик, американец в Париже, убежден, что его друг влюблен в жену парикмахера, и возмущается тем, что тот говорит о женщине как о старом фарфоре. Однако в финале выясняется, что объект желания друга — восковой манекен в витрине²²⁷. Рассказчик с ужасом осознает, что и сам не остался равнодушен к этому фетишу. В обоих случаях женщина перестает быть «читаемой», но цена этого оказывается разной: в «Дейзи Миллер» — трагедия непонимания, в «Розе-Агате» — фарс, доведенный до гротеска.

Новеллы 1883–1884 гг., которые Идел называет своего рода прощанием Джеймса с «международной» темой, отмечены заметной трансформацией женского образа. К этому моменту писатель чувствует, что «исчерпал» этот сюжетный ресурс, и переосмысляет его в нескольких текстах — прежде всего в «Осаде Лондона», «Леди Барберине» и «Пандоре». Эти новеллы показывают не только «аномалии и лицемерие общества» по обе стороны океана, но и более глубокое разочарование в самом идеале «светского успеха» (“*disenchantment with society*”).

Примечательной для нашего анализа выступает новелла «Осада Лондона» (“*The Siege of London*”, 1883), в которой Джеймс заметно трансформирует сложившийся тип женского персонажа. Миссис Нэнси Хедвей (она же Нэнси Бек,

²²⁷ Сюжет уходит корнями в традицию, восходящую к романтическим повествованиям о девушках-куклах, в которых влюбляются молодые люди, — прежде всего к новеллам Э.Т.А. Гофмана (особенно «Автоматы» и другие истории из сборника «Серапионовы братья», 1819–1820). Эта линия получила звучное продолжение как в литературе (вспомним повесть Антония Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения»), так и в музыке (опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», 1873).

миссис Гренвилл и др.) — американка, самостоятельно создавшая собственное положение (self-made) и целенаправленно стремящаяся закрепиться в лондонском обществе посредством выгодного брака. Л. Идел отмечает, что в этом образе появляется качественно новый тип американской женщины: уже не «дитя природы», а фигура социального расчета и сознательной стратегии, вдобавок обладающая «всеим арсеналом английской матроны» (she had all the resources of and English matron, 5, p. 60). При этом Нэнси наделена качествами, которые викторианская культура традиционно относилась к «мужской сфере»: практичностью, настойчивостью, умением планировать и добиваться поставленной цели. Однако принципиально важно, что Джеймс не превращает ее ни в сатирическую фигуру, ни в объект осуждения. Напротив, образ Нэнси сохраняет устойчивую двойственность: ее энергия и жизненная сила одновременно вызывают восхищение и настороженность.

Эта двойственность создается не столько средствами психологической характеристики, сколько самой организацией повествования. Нэнси практически никогда не раскрывается напрямую; читатель сталкивается лишь с чередой чужих взглядов на нее. Литтлмор, Уоттервилль, леди Демсен, сэр Артур формируют вокруг героини сеть несовпадающих интерпретаций, ни одна из которых не получает статуса окончательной истины. Тем самым вопрос о том, кем является Нэнси «на самом деле», оказывается принципиально неразрешимым.

Показательно, что действие новеллы начинается в Театре Франсез (гибридное название, объединяющее формы Théâtre-Français и Comédie-Française) во время представления «Авантюристки» (*“L’Aventurière”*, 1848) Эмиля Ожье — пьесы о женщине, стремящейся проникнуть в высшее общество (*“the drama L’Aventurière of Emile Augier had no pretensions to novelty”*²²⁸, 5, 13). Эта театральная рамка задает определенное жанровое содержание.

²²⁸ В переводе Г. Островской: <В сентябре публики в театре обычно немного, да и пьеса, которую давали в тот вечер — *L’Aventurière* (Авантюристка) Эмиля Ожье, — не притязала на новизну (Джеймс Г. Избранные произведения: в 2 т. 1979. Т. 2. С. 9).

В традиции французской социальной драмы, прежде всего у Эмиля Ожье и Александра Дюма-сына, подобная героиня неизбежно разоблачается и подвергается моральному наказанию. Джеймс сознательно использует этот сюжетный шаблон лишь для того, чтобы впоследствии отказаться от него. Как известно из его позднейших комментариев, особенное неприятие у него вызывала логика нравственного суда, лежащая в основе подобных пьес²²⁹. Поэтому центральный вопрос новеллы заключается не в том, будет ли Нэнси разоблачена, а в том, возможно ли вообще вынести о ней окончательное суждение.

Уже само название новеллы задает военную метафорику. «Осада» обозначает не отдельный эпизод, а принцип организации всего сюжета. Продвижение Нэнси в английском обществе изображается как последовательная кампания, состоящая из тщательно рассчитанных шагов, временных отступлений и стратегических маневров. Однако Джеймса интересует не столько сама эта кампания, сколько реакции наблюдателей на нее.

Особенно показательна фигура Джорджа Литтлмора. Именно он располагает наибольшим объемом информации о прошлом Нэнси и потому потенциально мог бы стать носителем авторитетного знания. Тем не менее его восприятие остается внутренне противоречивым:

She was a genuine product of the wild West—a flower of the Pacific slope; ignorant, absurd, crude, but full of pluck and spirit, of natural intelligence and of a certain intermittent haphazard felicity of impulse (5, p. 24).

Типичный продукт Дикого Запада, цветок, возросший на побережье Тихого океана: невежественная, невоспитанная, сумасбродная, но исполненная отваги и мужества, с живым от природы умом и хорошим, хотя и неровным вкусом (пер. Г. Островской)²³⁰.

²²⁹ Джеймс указывает на источник замысла, вспоминая постановку «Полусвет» (“Le Demi-Monde”, 1855) в 1877 г., финал которой показался ему «бесчеловечным и отвратительным» (inhuman and odious).

²³⁰ Избранные произведения. 1979. Т. 2. С. 19.

Характерно, что перечень недостатков здесь немедленно уравнивается перечислением достоинств. Литтлмор знает о многочисленных браках, разводах и сомнительных связях Нэнси, однако это знание не приводит его к однозначному моральному выводу. Напротив, чем больше он знает, тем менее уверенно оказывается его суждение. Аналогичным образом организованы и остальные перспективы. Уоттервилль, молодой дипломат, колеблется между восхищением и неприязнью; леди Демсен видит в Нэнси угрозу семейному порядку; сэр Артур одновременно очарован и дезориентирован.

Наиболее отчетливо эта логика проявляется в кульминационной сцене, где Нэнси требует от Литтлмора выступить в ее защиту (“I want him to speak for me” 5, p. 105). С точки зрения традиционной драматургии именно здесь должно произойти разоблачение. Литтлмор обладает знанием прошлого героини, сэр Артур нуждается в подтверждении или опровержении ее репутации, а сама Нэнси оказывается перед угрозой утраты всего достигнутого. Однако ожидаемая сцена суда не происходит. Литтлмор отказывается брать на себя роль обвинителя, а сэр Артур так и не решается потребовать окончательной правды. Тем самым Джеймс сознательно разрушает привычную для социальной драмы модель морального приговора.

Поэтому финал новеллы оказывается принципиально открытым. Даже поздний вердикт Литтлмора — «Я не считаю миссис Хедвей respectable» — звучит уже после заключения брака и лишен какой-либо действенной силы. Более того, сам персонаж испытывает не удовлетворение от торжества истины, а раздражение и неловкость. Его слова ничего не объясняют и ничего не меняют.

Финальная реплика Уоттервилля лишь подчеркивает эту неопределенность: спустя некоторое время люди начинают задаваться вопросом, кем же в действительности была миссис Хедвей (“A little later he heard from New York that people were beginning to ask who in the world Mrs Headway”, 5, p. 110). Ответа на этот вопрос новелла не предлагает.

Кульминации женская линия достигает в новелле «Очки» (“Glasses”, 1896)²³¹, где последовательно развиваемая в предыдущих текстах визуальная проблематика получает буквальное, почти физиологическое выражение. Если в ранних новеллах Джеймса вопрос заключался в возможности «прочитать» женщину по ее внешности или изображению, то здесь предметом художественного исследования становится само зрение — его ограничения, искажения и зависимость от желания смотрящего.

Героиня новеллы, Флора Сонт, наделена исключительной красотой, но страдает прогрессирующей близорукостью. Ее отказ носить очки продиктован не неведением, а сознательным расчетом: очки разрушают тот внешний облик, который составляет основу ее социального существования. Уже в первой сцене рассказчик-художник фиксирует внешность Флоры с профессиональной тщательностью:

The head, the feature, the colour, the whole facial oval and radiance had a wonderful purity; the deep grey eyes—the most agreeable, I thought, that I had ever seen—brushed with a kind of winglike grace every object they encountered (9, p. 319).

Голова, черты, цвет, весь овал лица и сияние дышали чудесной чистотой; глубокие серые глаза — самые чарующие, какие мне случалось видеть, — касались каждого встречного предмета с какой-то крылатой, летящей грацией.

На первый взгляд перед читателем возникает привычный для Джеймса образ женщины, существующей прежде всего как объект созерцания. Однако впоследствии выясняется, что восхитившая рассказчика «крылатая грация» ее взгляда обусловлена вовсе не внутренней гармонией, а физическим дефектом зрения. Тем самым уже первая характеристика оказывается не столько описанием героини, сколько свидетельством ограниченности наблюдателя.

²³¹ Впервые опубликована в *Atlantic Monthly*. Джеймс не включил новеллу в нью-йоркское издание, но согласился переработать ее для Uniform Tales Edition (1915–1919), что делает эту переработку одной из последних литературных работ писателя.

Уже в начале новеллы рассказчик задает образную модель повествования, сравнивая свою историю с «рядом разноцветных бусин, нанизанных на одну нить» (“a row of coloured beads on a string” 9, p. 317)²³². Подобная метафора обещает связность и последовательность, однако, по ходу развития сюжета становится ясно, что именно эта нить не выдерживает тяжести нанизанных на нее впечатлений.

Центральный конфликт новеллы получает наиболее наглядное выражение в сцене магазина игрушек, где рассказчик случайно видит Флору в очках:

Then it was that there met my eyes a quite distressing sight: this exquisite creature, blushing, glaring, exposed, with a pair of big black-rimmed eye-glasses, defacing her by their position, crookedly astride of her beautiful nose (9, p. 340)

И тут моему взору предстало поистине тягостное зрелище: это изысканное создание — покрасневшее, с напряженным, почти ослепляющим взглядом, застигнутое открытым и беззащитным, — в огромных очках с черной оправой, нелепо и криво сидевших верхом на ее прекрасном носу и уродовавших ее лицо.

Особенно показательно употребление слова *exposed* (беззащитная). На протяжении всей новеллы Флора тщательно контролирует собственную видимость, выстраивая публичный образ вокруг своей красоты. Однако в этот момент она оказывается «разоблаченной» не в моральном, а в визуальном смысле. Очки, призванные компенсировать недостаток зрения, неожиданно раскрывают

²³² О метафоре «бусин» в «Очках» и ее связи с Р. Эмерсоном см.: *Gage R.P. Order and Design: Henry James's Titled Short Story Sequences*. New York: Peter Lang, 1988. P. 7, 25. Гейдж отмечает, что образ «нити бус» из начала новеллы отсылает к пассажиру из эссе Эмерсона «Опыт» (“Experience”, 1844), где жизнь уподобляется «нитке бус» из «многоцветных линз, которые окрашивают мир в свой цвет». В анализируемой новелле эта метафора приобретает дополнительный смысл: нить, на которую нанизаны «бусы» (впечатления рассказчика), оказывается недостаточно прочной, чтобы удержать их все. Как пишет Гейдж, «в этой истории писатель в Джеймсе втиснул слишком много “бус” — проблем зрения, одержимости красотой, тщеславия, перспективы художника, — а автор нанизал их на недостаточно прочную нить, рассказчика, не только неспособного осмыслить их все, но и усугубляющего их путаницу своим неадекватным “фокусом”» (p. 25). О связи с «Узором ковра» и о том, что метафора «нити бус» отсылает к «жемчужинам» как символу скрытого смысла, см. на той же странице. О «пропавшей бусине» в «Священном источнике» см.: *Rimmon S. The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James*. Chicago: University of Chicago Press, 1977. P. 168.

сам факт этого недостатка. Средство видеть превращается в средство быть увиденной.

Не случайно этот предмет вынесен в заглавие новеллы. Как отмечает А.Р. Тинтнер, Джеймс первоначально хотел назвать новеллу “The Spectacles”, но отказался от этого названия, вероятно, из-за одноименного рассказа Э.А. По (1837), где, как и у Джеймса, затрагиваются темы любви, тщеславии и очков²³³. Окончательное название “Glasses” отсылает одновременно и к предмету, компенсирующему зрение, и к увеличительным стёклам, которые искажают восприятие. Очки становятся не просто деталью сюжета, но центральной метафорой текста. Они обещают ясность восприятия, но одновременно разрушают эстетическую иллюзию, на которой построена идентичность героини. Флора оказывается перед невозможным выбором: видеть или быть красивой. Сохраняя красоту, она утрачивает полноту восприятия мира; возвращая себе зрение, рискует потерять власть над взглядом других.

Однако Джеймс ставит под вопрос не только положение героини. Не менее важным объектом анализа становится сам наблюдатель. В предисловии к девятому тому Л. Идел справедливо замечает:

What a reader may experience in this tale is not so much the destructive vanity of the girl as the desperate curiosity of the narrator and his terrible recoil before ugliness. His need for beauty becomes almost inhuman; and one wonders whether the blindness of his egotism is not more appalling than the blindness of the heroine (9, p. 12).

Читатель выносит из этой новеллы не столько впечатление о разрушительном тщеславии девушки, сколько об отчаянном любопытстве рассказчика и его ужасе перед уродством. Его жажда красоты становится почти бесчеловечной; и невольно думается: не страшнее ли слепота его эгоизма, чем слепота героини.

²³³ См.: *Tintner A.R. Poe's “The Spectacles” and James's “Glasses” // Poe Studies. 1976. Vol. 9. P. 53–54.* В рассказе По молодой человек, слишком тщеславный, чтобы носить очки, влюбляется в свою прапрабабку в опере — точно так же, как рассказчик в последний раз видит Флору в опере. Джеймс, по мысли Тинтнер, переносит «дефектное зрение» с героя на героиню, но сохраняет тему ослепляющего действия тщеславия и любви.

Действительно, по мере развития сюжета становится очевидно, что рассказчик не способен мыслить Флору вне эстетических категорий. Его внимание сосредоточено не на личности героини, а на сохранности ее образа. Поэтому история постепенно превращается не столько в повествование о женском тщеславии, сколько в исследование мужского взгляда и его собственной слепоты. Особенно отчетливо это проявляется в признании самой Флоры:

My face is all I have—and *such* a face! I knew from the first I could do anything with it. But I needed it all—I need it still, every exquisite inch of it. It isn't as if I had a figure or anything else... (9, p. 351).

Мое лицо — единственное, что у меня есть, — зато какое лицо! Я с самого начала знала, что с его помощью могу добиться чего угодно. Но оно было нужно мне целиком — и по-прежнему нужно: каждый его прекрасный дюйм. Не то чтобы я могла похвастаться фигурой или чем-нибудь еще...

Красота здесь выступает не природным даром и не знаком нравственного достоинства, как это часто предполагала викторианская традиция, а социальным ресурсом, подлежащим рациональному использованию. Флора воспринимает собственное лицо как единственный имеющийся у нее капитал, способный обеспечить желанные безопасность и общественное положение. Именно поэтому ей необходимо сохранить его привлекательность во всей полноте — «каждый его прекрасный дюйм». Отказ от очков оказывается не просто проявлением тщеславия, но формой осознанной стратегии: возможность ясно видеть приносится в жертву необходимости оставаться зрительно безупречной в глазах окружающих.

Финальная встреча рассказчика с Флорой в опере доводит этот парадокс до предела. Первоначально он вновь поражен ее красотой, однако вскоре обнаруживает, что героиня окончательно ослепла:

She had mistaken my entrance for that of another person, a pair of lips without a moustache. She was feeling me to see who I was! With the perception of this and of her not seeing me I sat gaping at her and at the wild word that didn't come (9, p. 366)

Она приняла меня за кого-то другого, за чьи-то губы без усов. Она ощупывала меня, пытаюсь понять, кто же перед ней! Осознав это и поняв, что она меня не видит, я так и застыл, глядя на нее, не в силах вымолвить ни слова.

В этой сцене происходит символическая инверсия всей повествовательной конструкции. Рассказчик, на протяжении текста занимавший позицию наблюдателя, впервые сталкивается с невозможностью буквально быть увиденным. Одновременно обнаруживается и несостоятельность его собственного взгляда: несмотря на многолетний интерес к Флоре, он так и не приблизился к пониманию ее внутреннего мира. Поэтому признание ближе к концу новеллы звучит особенно показательно:

I said to Flora as I took leave of her that I would come to see her, but I may mention that I never went. I'd go to-morrow if I hear she wants me; but what in the world can she ever want? (9, p. 369)

На прощание я сказал Флоре, что приду навестить ее, но, признаться, так и не пришел. Пошел бы завтра же, если бы узнал, что я ей нужен; но чего, скажите на милость, она вообще может хотеть?

Этот вопрос оказывается адресован не столько Флоре, сколько самому рассказчику. Он свидетельствует о границах его способности понимать другого человека. Даже после всех пережитых событий героиня остается для него прежде всего объектом созерцания — сначала прекрасным, затем поврежденным, затем вновь эстетически восстановленным. Характерно, что он поражен тем, что она «стала еще красивее»; однако эта красота — красота статуи, маски. Глаза, которые когда-то «касались с грацией взмаха крыла» каждого предмета, теперь лишь живописный эффект, поверхность без глубины (“The expression of the eyes was a rub of pastel from a master’s thumb”, 9, p. 368)²³⁴.

²³⁴ Тинтнер проводит параллель между финальным видением Флоры в опере и портретом миссис Генри Уайт кисти Джона Сингера Сарджента, отмечая, что Джеймс водил миссис Уайт в театр за год до написания «Очков» (*Tintner A.R. The Museum World of Henry James. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1986. P. 93*).

Особое значение приобретает и финальное разрешение судьбы Флоры. Ее брак с Доллингом внешне выглядит счастливым завершением истории, однако сохраняется и двусмысленность такого исхода. Доллинг оказывается единственным персонажем, способным принять ее слепоту, но его забота строится на постоянном устранении самой возможности говорить о ней. Доллинг, в начале новеллы представленный почти комической и внешне «некрасивой» фигурой (“with a bad complexion and large, protrusive teeth”, 9, p. 328), в финале оказывается единственным, кто способен на форму подлинного, хотя и специфического сострадания. Но и это сострадание имеет свою цену: его существование отныне сводится к «устранению самой возможности упоминания» о слепоте жены (“for the sole purpose of rendering unnecessary, or rather impossible, any reference even on her own part to his wife’s infirmity”, 9, p. 369). Тем самым физический недостаток героини не преодолевается, а переводится в режим социальной невидимости.

Флора Сонт знаменует важный этап в эволюции женских образов Джеймса. В отличие от многих ранних героинь, она обладает развитой рефлексией и ясно осознает логику собственных поступков. Однако эта субъективность направлена на парадоксальную цель — превращение самой себя в объект чужого взгляда. Если ранние героини Джеймса оставались загадкой для окружающих, то Флора сознательно участвует в конструировании этой загадки. В результате проблема женской репрезентации переносится из области характера в область восприятия: вопрос заключается уже не в том, какова героиня, а в том, возможно ли вообще увидеть ее вне системы чужих проекций. Это уже не загадка и не жертва, а трагическая фигура. Сходная, хотя и иначе организованная субъективность появится позже — в новелле «В клетке», где девушка-телеграфистка будет конструировать мир из обрывков внешнего мира, однако уже не ценой собственного зрения.

* * *

Таким образом, Джеймс осуществляет тройную трансформацию викторианской модели женского образа. Во-первых, он лишает его семантической

прозрачности: внешность и поведение больше не гарантируют доступа к «истинной сущности». Во-вторых, смещает центр тяжести с объекта изображения на субъект восприятия, демонстрируя, что носителем искажений является сам наблюдатель. В-третьих, он разрушает телеологию морального суждения, отказываясь от дидактической завершенности в изображении женской судьбы: финалы новелл не разрешают, а закрепляют неопределенность. В результате женский образ становится не столько предметом изображения, сколько инструментом эпистемологического исследования, через который писатель исследует пределы интерпретации и невозможность окончательного знания о другом.

В поздней новеллистике эта тенденция усиливается: героиня Джеймса все отчетливее предстает как обладательница собственного внутреннего мира. Тем самым процесс достигает предельной формы: женская фигура окончательно утрачивает статус объекта интерпретации и становится точкой, в которой раскрывается внутренний опыт как автономная и принципиально «непрозрачная» реальность.

Проведенный в настоящей главе анализ позволяет сформулировать следующие основные выводы.

Новеллистика Генри Джеймса демонстрирует устойчивую ориентацию на монологическую модель повествования, генетически связанную с викторианской поэзией. Викторианский «драматический монолог» трансформируется у Джеймса в фундаментальный принцип повествовательной организации. Центральным механизмом этой трансформации становится ненадежный рассказчик, чья речь формирует напряженное пространство между сказанным и подразумеваемым. В результате повествование утрачивает статус объективного изложения событий и превращается в процесс интерпретации, вовлекающий читателя в активную реконструкцию смысла.

Временная структура новелл подчинена ретроспективной логике: прошлое предстает как принципиально проблематичное, «достижимое, но недостижимое»

пространство. Повествование организуется как последовательность «сцен», в которых ключевым событием становится опыт персонажа.

Эволюция женского образа в новеллах носит не просто тематический, но структурный характер. Женская фигура последовательно утрачивает статус «прозрачного» объекта морального суждения и превращается в зону напряжения, где пересекаются и взаимно нейтрализуются различные режимы видения — эстетический, социальный и этический. Если в ранних текстах женщина функционирует как «отражающая поверхность», выявляющая проблематичность мужского восприятия, то в новеллах «социально-международных» эта проблематичность институционализируется: повествование строится как система конкурирующих интерпретаций. В текстах более поздних происходит радикализация этой логики: акт видения оказывается подорван изнутри, а оппозиция «видеть/быть видимым» утрачивает устойчивость.

ГЛАВА 2

Генри Джеймс и становление модернистского повествования

В первой главе настоящей диссертации малая проза Г. Джеймса рассматривалась в контексте викторианской повествовательной традиции, внутри которой формировались ключевые элементы его художественного метода: «драматизация» внутренней речи, ретроспективная организация повествования, а также роль женского персонажа как особого центра текста. Уже в ранних и «переходных» новеллах писателя обнаруживаются структурные сдвиги, выходящие за пределы традиционных викторианских жанровых моделей и указывающие на постепенное изменение понимания человеческого «сознания» в литературе рубежа веков.

В этой главе исследовательский фокус смещается с проблемы литературной преемственности к анализу тех повествовательных принципов и форм художественного описания душевного опыта персонажей, которые определяют специфику малой прозы Джеймса конца XIX — начала XX века. Гипотеза, лежащая в основе настоящей главы, состоит в следующем: трансформация повествовательных форм происходит не как резкий разрыв²³⁵ с традицией, но как постепенное накопление и радикализация приемов, которые в своей совокупности подготавливают эстетику модернизма.

В центре внимания находятся, во-первых, вводимый в работе термин «поток восприятия» (*stream of perception*) как способ организации повествования, при котором внешние стимулы (вещи, тексты, знаки, социальные жесты) становятся отправной точкой интенсивной работы сознания; во-вторых, усиливающаяся

²³⁵ Как показывают исследователи, сами модернисты (в частности, группа Bloomsbury) нередко позиционировали свои литературные опыты как сознательный разрыв с викторианскими образцами. См. об этом: Половинкина О.И. Модернизм Англия. С. 546–551. Важно также отметить, что Генри Джеймс также был лично знаком с отцом Вирджинии Вулф, сэром Лесли Стивенсом, известным критиком, философом и редактором Cornhill Magazine и Dictionary of National Biography. Об этом см.: Hussey M. Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers, and Common Readers to Her Life, Work, and Critical Reception. N. Y.: Oxford University Press, 1995. P. 130–131.

драматизация повествовательной формы и тяготение новелл к театральной структуре, проявляющееся в сценической организации эпизодов, возрастании роли диалога и перераспределении повествовательных функций; в-третьих, круг произведений, в которых особое значение приобретают мотивы выбора, знания, утраченной возможности и внутреннего расщепления субъекта. В совокупности эти аспекты позволяют рассматривать малую прозу Генри Джеймса как необходимое связующее звено в эволюции от викторианской модели повествования к модернистской поэтике.

2.1. «Поток восприятия» как повествовательная техника

Понятие сознания как конструктивного принципа повествования занимает центральное место в поэтике литературного модернизма. Предисловие к роману «Женский портрет» (“The Portrait of a Lady”, 1881), написанное в период поздней авторской рефлексии Генри Джеймса (1907–1909), неоднократно рассматривалось исследователями модернизма²³⁶ как текст программного характера. Уже после создания ключевых новелл 1880–1890-х гг. и синхронно работе над корпусом предисловий к ним, писатель ретроспективно формулирует установку, определявшую организацию его прозы на протяжении предшествующих десятилетий. Так, композиция упомянутого романа определяется им как система, центр которой помещен в сознание героини и, более того, в ее отношении к самой себе:

Place the centre of the subject in the young woman’s own consciousness <...> Stick to *that*—for the centre; put the heaviest weight into *that* scale which will be so largely the scale of the relation to herself²³⁷.

²³⁶ См., например: Рейнгольд Н.И. Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., переработ. М.: РГГУ, 2017. С. 85; Толмачёв В.М. Точка зрения в американском романе: от романтизма к модернизму // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений / отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 244.

²³⁷ James H. Preface to “The Portrait of a Lady” // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 51.

Помести центр сюжета в сознание твоей героини <...> сделай ее сознание центром романа, и пусть бóльший груз ляжет на эту чашу — чашу, где сосредоточены ее отношения с самой собой²³⁸.

В западном литературоведении второй половины XX века данный принцип был осмыслен в терминах «центрального сознания» (central consciousness) или «отражателя» (reflector), сформулированные Джеймсом в предисловиях к нью-йоркскому изданию. В отечественной традиции, в частности, в работах Т.Л. Морозовой и М.М. Кореневой по истории литературы США²³⁹, для обозначения сходных повествовательных функций закрепились преимущественно метафорические номинации: «светильники», «зеркала», «прожекторы»²⁴⁰. Несмотря на внешнюю терминологическую близость, эти понятия фиксируют различные способы организации точки зрения и распределения перцептивных ролей внутри повествования.

Под «центральным сознанием»²⁴¹ в данном контексте понимается доминирующая повествовательная перспектива восприятия, через которую выстраивается основной доступ к изображаемой реальности и в рамках которой читатель воспринимает происходящее как бы изнутри одного перцептивного центра. Такой персонаж может выступать как непосредственный участник событий или как внешний наблюдатель, находящийся на периферии действия; нередко наблюдательская позиция в ходе повествования трансформируется, и персонаж постепенно оказывается втянутым в саму ткань происходящего. Независимо от степени включенности в действие, «центральное сознание» у Джеймса

²³⁸ Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. / пер. с англ. М.А. Шерешевской // Джеймс Г. Женский портрет / изд. подгот. Л.Е. Полякова, М.А. Шерешевская. М.: Наука, 1981 (Литературные памятники). С. 489.

²³⁹ См.: Коренева М.М., Морозова Т.Л. Генри Джеймс // История литературы США: в 6 т. / гл. ред. Я.Н. Засурский. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5: Литература начала XX в. / отв. ред. Е.А. Стеценко, М.М. Коренева. С. 30–139; Морозова Т.Л. Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М.: Наука, 1982. С. 310–344.

²⁴⁰ Там же. С. 44, 118.

²⁴¹ Там же. С. 123–124.

обнаруживает ряд устойчивых характеристик. Прежде всего, его познавательная ситуация изначально сближена с позицией читателя: объем доступного ему знания о других персонажах и скрытых мотивах их поведения минимален. Кроме того, такому персонажу присуще интенсивное, нередко навязчивое любопытство, побуждающее его к постоянному наблюдению, истолкованию и реконструкции поступков окружающих. Тем самым он занимает позицию активного «интерпретатора», стремящегося расшифровать социальные и психологические коды, которыми структурировано изображаемое пространство.

«Отражатель», напротив, представляет собой вспомогательную фигуру наблюдения: его функция заключена не в замещении этой перспективы, а в ее опосредованном преломлении и смещении. Подобные персонажи не организуют повествование целиком, но вводят дополнительные углы зрения, выявляя границы и субъективные «слепые зоны» основной позиции наблюдения.

Это различие концептуально соотносится с джеймсовской метафорой «дома литературы» (“house of fiction”)²⁴². Образ «дома литературы» стал для Джеймса не просто эстетической метафорой, но и способом полемики с французскими натуралистами²⁴³ (при том, что Джеймс опирался и на английскую традицию

²⁴² Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. С. 485. *James H. Preface to “The Portrait of the Lady” // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 46.*

²⁴³ Прежде всего, с Золя, Флобером, Гонкуром и Мопассаном, которых он иронически называл «внуками Бальзака» (“grandsons of Balzac”; см.: *James H. Literary Criticism*, p. 1012). В отличие от их преимущественно «внешнего» подхода к изображению действительности, попытки выстроить произведение «снаружи» (“set up <...> subject wholly from the outside”, p. 876), Джеймс настаивал на противоположном принципе: художественное произведение должно строиться «изнутри наружу» (from the inside out, как удачно формулирует Д. Треди). Полемизируя с натуралистической эстетикой, Джеймс сравнивает подобные тексты с домом, окруженным «мощными, сложными лесами» (“strong, complicated scaffolding”), чьи «основания отказываются выдерживать тяжесть конструкции» (foundations refuse to bear it), так что здание, в отличие от «бальзаковского собора» (la cathédrale balzacienne, выражение Треди), в конечном счете, «рушится под собственной тяжестью» (topples over; см. подробнее об этом: *Tredy D.F. Teaching the “Grandsons of Balzac” a Lesson: Henry James in the 1890’s // E-Rea: Revue électronique d’études sur le monde Anglophone. 2004. № 2. URL: <http://journals.openedition.org/erea/498>*). Потому решающим для Джеймса выступает не вопрос объективной полноты изображения, а количество и характер точек восприятия: «сколько окон открыто, сколько окошечек прорезано в сознание художника» (“how many windows are opened, how many little holes are pierced, into the consciousness of the artist”, p. 414). Показательно, что сходная оппозиция возникает и в статье Джеймса о Тургеневе, где замкнутой модели натуралистического «дома» противопоставляется образ

бытования метафоры о человеке как «доме со множеством комнат»²⁴⁴), Художественное произведение, по словам писателя, представляет собой здание с «тысячами и тысячами окон» (“not one window, but a million”), проделанных «в силу потребностей индивидуальной точки зрения и силою индивидуальной воли» (“by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will”). Все эти «окна» обращены к одной и той же «сцене человеческой жизни» (“over the human scene”), однако они не открывают непосредственного доступа к реальности: это лишь «пробоины в глухой стене» (“mere holes in a dead wall”), за каждой из которых находится наблюдатель, обладающий собственным углом зрения и собственной чувствительностью. Тем самым персонажи, выполняющие функции «центрального сознания» или «отражателей», являются не просто носителями психологического опыта, но задают структуру повествования.

Позднейшая нарратология во многом теоретически осмыслит именно этот тип повествовательной конструкции. Существенно, однако, что «окно» в данном случае есть строго локализованная точка зрения в самом нарратологическом смысле этого понятия. Вслед за Б.А. Успенским можно сказать, что такая точка предполагает несколько уровней организации: идеологическим, фразеологическим, пространственно-временным и психологическим. Так, исследуя механизмы художественной изобразительности, Успенский связывает различие внешней и внутренней точек зрения и с принципами живописной перспективы. При внешней точке зрения (аналог прямой перспективы)

«великого потаенного сада славянского воображения и германской культуры» (“great back-garden of his Slav imagination and his Germanic culture, into which the door constantly stood open”, p. 1012). Упоминание здесь не только «славянского воображения», но и «германской культуры» особенно существенно: под последней Джеймс подразумевает традицию философской и художественной глубины, связанную с жизнью сознания и с открытостью метафизическому измерению опыта. Тургеневский метод становится для него альтернативой натуралистической модели письма, возможностью соединить аналитическую точность с вниманием к «иному», не поддающемуся чисто внешней фиксации.

²⁴⁴ *Китс Дж.* Стихотворения / изд. подгот. Н.Я. Дьяконова, Э.Л. Линецкая, С.Л. Сухарев. М.: Наука, 1986 (Литературные памятники). С. 228–229. Китс уподобляет человеческую жизнь «огромному дому, в котором множество комнат», а процесс взросления — переходу из «бездумной комнаты» через «комнату девственной мысли» в «сумрачные галереи», где человек сталкивается с «несчастьями, сердечными муками, терзаниями, болезнями и угнетением» и утрачивает «меру добра и зла».

повествователь сохраняет позицию стороннего наблюдателя. Внутренняя точка зрения (аналог обратной перспективы), напротив, предполагает, что «все действие в произведении последовательно изображается <...> через призму восприятия одного какого-то лица». Подобная организация повествования может реализоваться как непосредственно, в форме рассказа от первого лица, так и в более сложном преобразованном виде: «когда местоимение первого лица заменяется некоторым именем или описательным обозначением», т. е. при повествовании от третьего лица, полностью опосредованном сознанием персонажа. Показательно, что сам Успенский связывает такую модель прежде всего с жанром новеллы, где ограниченность объема усиливает структурную значимость единой воспринимающей позиции²⁴⁵.

Существенное уточнение в понимание сознания по Джеймсу вносит Ш. Кэмерон. Исследовательница обращает внимание, что сознание у позднего Джеймса не всегда привязано к отдельному персонажу; оно может существовать «между» персонажами, в пространстве отношений и языка. Писатель, по ее наблюдению, меньше заинтересован в описании сознания как устойчивой психологической структуры, чем в анализе того, на что оно способно и как оно функционирует (букв.: “less concerned with how consciousness looks (whether it is consistent) than with what it can do <...> with any single way it might function than with the fact that it cannot be bound by the singleness of function”²⁴⁶). Сознание оказывается связано не столько с глубинной интроспекцией, сколько с процессом восприятия и осмысления внешнего мира.

Проза Джеймса длительное время рассматривалась прежде всего как своего рода «лаборатория психологического романа XX в.»²⁴⁷, где центральным объектом

²⁴⁵ Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. С. 118–119. Глава 4 («Точки зрения» в плане психологии), по сути, представляет собой теоретическое описание того, что Джеймс реализует в своей малой прозе.

²⁴⁶ Cameron Sh. Thinking in Henry James. Chicago; London: University of Chicago Press, 1989. P. 2.

²⁴⁷ Селитрина Т.Л. Пути художественного психологизма. Л. Толстой и Г. Джеймс // Селитрина Т.Л. Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур. М.: Высш. шк., 2009. С. 117.

изображения выступает внутренняя жизнь персонажа. Исследователи неоднократно отмечали характерный для его поэтики сдвиг от внешнего событийного действия к фигуре воспринимающего субъекта, а также внимание писателя к ассоциативной логике сознания, к сложному «лабиринту» чувств, впечатлений и размышлений героя²⁴⁸. Показательны в этом отношении работы А.М. Зверева. В его интерпретации Джеймс предстает прежде всего как писатель, исследующий «заданную структуру индивидуальности» и создающий типологически значимые характеры. Хотя Зверев оговаривает, что «лишь позднее творчество Джеймса в чем-то созвучно символизму», основное внимание исследователя сосредоточено именно на психологической характерологии, т. е. каким образом Джеймс конструирует устойчивые типы сознания²⁴⁹. В рамках подобного подхода сознание трактуется преимущественно как сфера углубленного психологического анализа и этической рефлексии, а художественная задача писателя как раскрытие внутреннего «я» в его отношениях с внешним миром. При всей продуктивности такого прочтения, оно затрагивает прежде всего содержательный уровень психологизма, тогда как структурная роль сознания в организации повествования требует иного аналитического ракурса.

В более широком теоретическом контексте данная проблематика соотносится с тем, как современная гуманитарная мысль трактует специфику модернистской художественности. Исследователи неоднократно фиксировали ключевой сдвиг, связанный с переориентацией эстетического внимания с создания художественного объекта на организацию процесса восприятия²⁵⁰. Наиболее

²⁴⁸ Показательна в этом отношении монография С. Хатчинсона (см.: *Hutchinson S. Henry James: An American as Modernist*. London; Totowa (N. J.): Vision; Barnes and Nobel, 1982. 136 p.), где писатель предстает именно как мастер психологического портрета, чьи романы разворачивают «глубины» сознания в медленном, аналитическом темпе.

²⁴⁹ Зверев А.М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. М.: Наука, 1979. С. 28, 145–146.

²⁵⁰ См., напр.: *The Cambridge Companion to Modernism* / ed. by M. Levenson. 2nd ed. Cambridge: University Press, 2011. Так, М. Левенсон в предисловии к сборнику подчеркивает, что модернистская техника предполагает осознание каждого элемента произведения как средства достижения художественного воздействия (“instrument of its effect”, p. 3), а художественный эксперимент направлен на перестройку акта восприятия читателя. М. Белл, в свою очередь, показывает, что модернистская проза отказывается от представления о мире как о заранее данной объективной реальности и выстраивает его как структуру, возникающую в процессе восприятия

последовательно эта переориентация была концептуализирована Т. Адорно в разработанном им понятии «эстетического опыта». В отличие от классической эстетики, ориентированной на созерцание статичного и завершенного произведения, Адорно понимает эстетический опыт как длящееся событие, процесс взаимодействия сознания и художественной формы, в котором смысл не предзадан, но возникает в самом акте восприятия. В таком ракурсе художественное произведение мыслится как пространство взаимодействия между авторской стратегией, сознанием персонажа и воспринимающим сознанием читателя. Эстетическое событие, таким образом, разворачивается в коммуникативном и перцептивном акте, где значение складывается постепенно, по мере движения восприятия; само произведение при этом предстает как автономная форма организации опыта, требующая от читателя активного соучастия.

В этом теоретическом горизонте становится возможным рассматривать повествование Джеймса как процесс формирования речи на основе восприятия. Поскольку центральный персонаж располагает ограниченным и фрагментарным знанием, его сознание оказывается постоянно вовлечено в работу по осмыслению поступающих извне стимулов — визуальных, речевых, поведенческих, предметных. Эти стимулы складываются в последовательность перцептивных импульсов, каждый из которых требует истолкования и соотнесения с уже сформировавшимися предположениями и ожиданиями. Подобная динамика

и порождения смысла. Эту мысль развивает Д. Троттер, отмечая, что в новаторской прозе XX в. предмет изображения существует лишь в соотнесенности с воспринимающим сознанием (*described in relation to, and only in relation to, a perceiving mind*, p. 71). Нарратив при этом организуется вокруг апперцепции, т. е. активного процесса осмысления воспринимаемого через призму предшествующего опыта, ожиданий и внутренних установок. Тем самым внимание литературы смещается с репрезентации «готовой» реальности на исследование механизмов ее восприятия и интерпретации. Этот эпистемологический сдвиг был созвучен процессам, происходившим в изобразительном искусстве рубежа веков. Как отмечает Г. МакЛауд, модернистская живопись все более сосредотачивается на отношениях между формой, поверхностью и восприятием. Особую роль в распространении этих идей в англоязычной культуре сыграли Роджер Фрай и Клайв Белл, утверждавшие примат формальных характеристик над миметическим воспроизведением реальности (p. 203; Белл также вводит понятие «значимой формы» (*significant form*), которое в тексте МакЛауд отсутствует). Показательно, что в статье Троттера Генри Джеймс прямо назван одним из создателей «импрессионистской» повествовательной техники.

наблюдений, догадок, уточнений и смысловых сдвигов позволяет говорить о формировании в прозе Генри Джеймса особого типа повествования, основанного на движении воспринимающего сознания.

Существенно, что данная художественная установка оказалась созвучна, а отчасти и предвосхищена, интеллектуальными сдвигами, происходившим в смежной области — философской психологии. Уильям Джеймс, старший брат писателя, в работе «Основы психологии» (*The Principles of Psychology*, 1890) и ряде последующих лекций вводит в научный оборот метафору «потока сознания» (*stream of consciousness*), описывая психику не как совокупность дискретных «образов» или «идей», но как непрерывный, текущий, внутренне связный процесс. Сознание, по У. Джеймсу, представляет собой «реку» или «поток», в котором психические состояния непрерывно сменяют друг друга, не повторяясь и не поддаваясь жесткой логической сегментации²⁵¹.

В литературоведении XX века данное понятие было переосмыслено как обозначение специфической повествовательной техники. Согласно словарному определению²⁵², «поток сознания» представляет собой разновидность внутреннего монолога, основанную на принципе свободных ассоциаций, произвольной последовательности и нередко логической несвязности речевых фрагментов,

²⁵¹ Примечательно, что в английской поэзии задолго до модернистов и предмодернистов потоком мыслей интересовались поэты романтической эпохи, о чем в современном литературоведении написано достаточно много. Уже в романтической традиции У. Вордсворта возникает представление о сознании как воспринимающей среде — “quite stream of self-forgetfulness” (“The Prelude”, 1805, bk. IV, ls. 296–297; *Вордсворт У.* Прелюдия 1805 / изд. подгот. Горбунов А.Н., Халтрин-Халтурина Е.В., Стамова Т.Ю. М.: Ладомир, 2017, см. примеч. 14 на стр. 927), — букв., «спокойный поток самозабвения», благодаря которому внешний мир переживается героем через внутренний опыт. Примечательно, что поздних викторианцев и ранних модернистов в англоязычном литературоведении временами объединяют с помощью метафоры «последние романтики» (“the last romantic”), основанной на цитате из Йейтса, охарактеризовавшем ирландское литературное возрождение своего времени словами “We were the last romantics — chose for theme / Traditional sanctity and loveliness...”. Крылатой эта фраза стала благодаря монографии Грэма Хафа, где исследовалось творчество как поздних викторианцев, так и представителей периода fin-de-siècle, а также Йейтса: *Hough G. The Last Romantics*. London, 1947. Позднее этой метафорой применительно к творчеству поэтов и писателей первой половины XX в. пользовались (и продолжают пользоваться) многие ученые. См., например, труды, широко использующие эту метафору: *Kermode Fr. Romantic Image*, 1957; *Bloom H. The Ringers in the Tower*, 1971; *McGann J. The Romantic Ideology*, 1983.

²⁵² *Рымарь Н.Т.* Поток сознания // *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 179–180.

создающих эффект непосредственной фиксации психической жизни. В канонических модернистских реализациях эта техника ориентирована на воспроизведение автономного, дорационального и часто дорефлексивного движения сознания, располагающегося на границе между осознанным и бессознательным²⁵³.

Принципиально важно, однако, что проза Генри Джеймса соотносится с данной традицией не напрямую. Писатель никогда не апеллировал к терминологии своего брата и не стремился к имитации ассоциативного хаоса психической жизни. Вместе с тем между философско-психологической концепцией Уильяма Джеймса и художественными поисками Генри Джеймса обнаруживается несомненное интеллектуальное родство. Если Уильям теоретизировал «поток» как естественное свойство психики, то Генри разрабатывал повествовательные формы, способные инсценировать эту процессуальность в художественном тексте.

Тем самым джеймсовская модель повествования обнаруживает свою историческую промежуточность. Как отмечают исследователи, викторианская литература в целом располагается между романтическим «поток самозабвения» (“stream of self-forgetfulness”) и модернистским «поток сознания»²⁵⁴. С учетом особого внимания Генри Джеймса к процессам восприятия, повествовательный принцип писателя представляется целесообразным определить как «поток восприятия» (*stream of perception*).

Вводимое понятие не является устоявшимся термином, но предлагается нами в настоящей работе в качестве описания специфической повествовательной техники в малой прозе Джеймса. Оно позволяет концептуализировать способ, посредством которого разрозненные перцептивные импульсы (наблюдения,

²⁵³ О потоке сознания также см.: Griffiths G. Stream of Consciousness // A Dictionary of Modern Critical Terms. Rev. ed. / ed. by R. Fowler. L., N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1987. P. 231–232; Modernist (Modernism) // Hussey M. Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers, and Common Readers to Her Life, Work, and Critical Reception. P. 130–131, 236–237. Зверев А.М. Модернизм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян. М.: Наука, 2005. С. 281–283; Половинкина О.И. Модернизм. Вводная статья. Модернизм Англия. Модернизм. США. С. 536–559.

²⁵⁴ Халтрин-Халтурина Е.В. Неовикторианский роман и модель викторианского «драматического монолога». С. 762–763.

догадки, интерпретации) складываются в связную последовательность. В основе этой модели лежит идея «момента восприятия» (*moment of perception*), введенная Л. Иделом: каждый такой момент, подобно джойсовской эпифании (*epiphany*)²⁵⁵, представляет собой вспышку, в которой внешний стимул внезапно обретает субъективную значимость. Механизм, превращающий эти точечные вспышки в повествовательную структуру, может быть описан через понятие «повествуемого восприятия» (*narrated perception*, термин Д. Кон), фиксирующее внешнюю реальность как «транскрипцию сознания»²⁵⁶. Носитель «потока восприятия» не «погружается» в автономный континуум психических состояний и не оказывается на пороге бессознательного, как это происходит в классическом модернистском «потоке сознания»; напротив, его «сознание» постоянно стремится организовать внешний опыт, придать ему смысл и связность, даже в тех случаях, когда эта связность оказывается иллюзорной или принципиально нестабильной.

Избранные для анализа новеллы позволяют проследить различные способы реализации данной модели. В новелле «В клетке» внешним катализатором перцептивного процесса становится поток телеграмм, каждая из которых запускает новый акт интерпретации и включается в воображаемую реконструкцию социальных и личных событий. В ранее рассмотренной новелле «Лжец» аналогичную функцию выполняет визуальный объект — серия портретов. «Узор ковра» переносит проблему на метауровень: объектом восприятия становится художественное наследие, а интерпретация приобретает характер герменевтической одержимости. В «Подделке» роль катализатора играет вещь-наследие — нитка жемчуга, обнаруженная среди личных вещей умершей актрисы. Материальный объект, изначально воспринимаемый как сомнительный пережиток двух миров (театральной богемы и викторианской респектабельности), запускает несколько конкурирующих линий истолкования, не сводимых к единому смысловому центру.

²⁵⁵ *Edel L.* The Psychological Novel: 1900–1950. London: R. Hart-Davis, 1961. P. 13, 96.

²⁵⁶ *Cohn D.* The Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. P. 111.

Новелла «В клетке»²⁵⁷ (*In the Cage*, 1898) занимает особое место в позднем творчестве Джеймса. Ее сравнительно большой объем и дробная композиция (двадцать семь коротких глав) формально нарушают характерный для писателя принцип концентрированного рассказа и уже на уровне структуры сигнализируют о смещении акцента с события на процесс, прежде всего на процесс восприятия.

В центре сюжета молодая телеграфистка, работающая в почтовом отделении при лавке в Вест-Энде. Героиня живет в бедности с матерью и обручена с мелким приказчиком Маджем. Ее существование протекает «в клетке» — за решетчатой перегородкой конторы, где она принимает телеграммы богатых клиентов. Эти сообщения становятся для нее окном в иной, блестящий и недостижимый мир. Через них героиня словно «входит» в жизнь аристократического общества — прежде всего в отношения леди Бредин и капитана Эверарда, которые она реконструирует по фрагментам посланий. Постепенно телеграфистка начинает жить этой историей: фантазирует, достраивает, выстраивает внутренний роман, в котором занимает позицию одновременно наблюдательницы и скрытой участницы. Ей начинает казаться, что она понимает чувства этих людей глубже, чем они сами, испытывая при этом сложную смесь восхищения и презрения к «высшему свету». Собственная жизнь с Маджем, напротив, представляется ей механической и лишенной того «внутреннего света», который она приписывает Эверарду. Когда связь между леди Бредин и Эверардом рушится, героиня узнает об этом из телеграмм и переживает разрыв как личную утрату. В финале она возвращается к Маджу и соглашается на брак, признавая ограниченность собственного мира, «клетки», оказывающейся не только физическим, но и внутренним пространством.

Обстоятельства создания новеллы, на которые указывает Идел в предисловии к десятому тому собрания новелл, непосредственно соотносятся с ее образной структурой. «В клетке» стала первым крупным произведением, написанным после переезда писателя в городок Рэй (Rye, Сассекс) в 1898 г. Резкое изменение образа

²⁵⁷ Переведена на русский А.М. Шадриним (см.: Джеймс Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. С. 273–381).

жизни, отказ от интенсивной социальной среды Лондона, замена повседневного общения перепиской и телеграммами формируют важный психологический подтекст. Образ героини, ежедневно «запертой» в пространстве почтового отделения и существующей среди «лаконичных сигналов внешнего мира», оказывается параллелен опыту самого писателя, переживавшего собственную изоляцию как форму опосредованного существования.

Характерно, что героиня новеллы остается безымянной — как и гувернантка «Поворота винта» (1898). Безымянность принципиально переводит акцент с индивидуальной психологии на структуру перцептивной позиции. Телеграфистка определяется не столько тем, «кто она», сколько тем, *как* она воспринимает: видит, слушает, сопоставляет и домысливает. Ее сознание формируется на пересечении двух источников: с одной стороны, «романтического» читательского опыта, с другой — фрагментарных телеграфных сообщений, которые, по выражению Иделя, становятся частью «мебели ее воображения» (“a part of the fictional furniture of her mind” 10, p. 10). Каждое сообщение предстает как «вспышка восприятия», освобождающая героиню из клетки (“gleams of perception that free her from her cage”, 10, p. 11). Между внешним знаком и внутренним образом возникает пространство домысливания, в котором восприятие приобретает характер почти эпифанического момента²⁵⁸.

Пространство телеграфной конторы, физически ограниченное «хрупкой конструкцией из дерева и проволоки» (“a frail structure of wood and wire”²⁵⁹, 139), приобретает в новелле отчетливо метафорическое измерение. «Клетка» становится образом сознания, одновременно отдаленного от мира и оплетенного сетью его сигналов. Непрерывный звук телеграфного аппарата (“the ‘sounder’, which was

²⁵⁸ Ср. развернутое рассмотрение эпифании как ключевого композиционного и перцептивного механизма модернистской поэтики: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика композиции в «Биографиях души» У. Вордсворта и В. Вулф // *Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох* / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 84–113.

²⁵⁹ «Хрупкое сооружение из дерева и проволоки» (*Джеймс Г.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. С. 276.)

always going”²⁶⁰, 139) задает ритм повествования и формирует акустический фон внутренней жизни героини. Поток телеграмм (“words as numberless as the sands of the sea”²⁶¹, 139) образует фоновую ткань ее восприятия²⁶². Телеграфистка выступает своеобразным «аппаратом сознания», перерабатывающим внешний поток знаков и превращающим его в связную, хотя и воображаемую, реальность. Она сопоставляет имена, интонации, смысловые намеки и т. д., собирая разрозненные элементы в целостный сюжет. Этот процесс выходит далеко за пределы простого фантазирования: он представляет собой форму когнитивной работы, направленной на придание связности миру, данному лишь в дискретных и неполных проявлениях. Именно здесь особенно отчетлива проявляется специфика «потока восприятия»: это не ассоциативное течение сознания, а напряженная попытка организовать внешний опыт.

Особый интерес представляет миссис Джорден, подруга героини и ее своеобразное «зеркало». Вдова священника, занимающаяся украшением богатых

²⁶⁰ «...безостановочно стучавш[ий] клопфер» (пер А. Шадрина. С. 275).

²⁶¹ «...бесчисленные, как песчинки на морском берегу, слова телеграмм» (Там же).

²⁶² Образ «клетки» как метафоры сознания, ограниченного социальным и физическим пространством и вынужденного истолковывать разрозненные сигналы чужой жизни, получает дальнейшее развитие в модернистской поэтике. Первоначальное заглавие второй части «Бесплодной земли» Т.С. Элиота — “In the Cage” — позволяет увидеть интертекстуальную переключку с новеллой Генри Джеймса, хотя семантика «клетки» у Элиота не исчерпывается этой связью и соотносится также с образом Кумской сивиллы, заключенной в сосуде. В окончательной редакции заглавие *A Game of Chess* («Игра в шахматы») переносит акцент с пространственной замкнутости на ритуализированный и антагонистический характер человеческих отношений. Если у Джеймса ограниченное пространство телеграфной конторы становится условием активной, хотя неизбежно гипотетической и проективной, работы сознания — героиня складывает из обрывков телеграмм воображаемую «панораму» чужой жизни, — то у Элиота коммуникация предстает как повторение заранее заданных реплик и жестов, не приводящее к подлинному взаимопониманию. Эта параллель поддерживается и акустической организацией текстов. У Джеймса телеграфная связь расчленяет человеческий опыт на краткие, закодированные сообщения, из которых героиня пытается восстановить скрытое целое; у Элиота повторяющийся возглас, возвещающий о закрытии паба — “HURRY UP PLEASE ITS TIME” («ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА», пер. А.Я. Сергеева) — превращает живую речь в механически воспроизводимую формулу и одновременно отсчитывает время, оставшееся до прекращения разговора. Тем самым джеймсовская ситуация фрагментарной, но еще смыслопорождающей коммуникации у Элиота радикализуется: речь сохраняется, тогда как возможность взаимного понимания почти исчезает. См. об этом: *Jay Gregory S. T.S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1983. P. 140–141, а также издание: *Элиот Т.С. Бесплодная земля* / изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука (Литературные памятники), 2014 (в частности: с. 19–23, 142–145, 430).

домов цветами, она действительно перемещается по пространству «высшего общества», тогда как доступ телеграфистки к этому миру носит исключительно символический характер. Не случайно героиня иронизирует над ее занятием (“Combination of flowers and green-stuff, forsooth!”²⁶³, 143), противопоставляя ему собственную «компетенцию»: “What *she* could handle freely, she said to herself, was combinations of men and women”²⁶⁴ (143). Здесь возникает характерное рефлексивное суждение: “she was perfectly aware that her imaginative life was life in which she spent most of her time”²⁶⁵ (143). Формально это рассуждение относится к миссис Джорден и воспроизводит — в передаче телеграфистки — ее собственное представление о себе. Однако внутри повествования эта реплика звучит двуслойно. Сознание героини как будто без труда реконструирует чужую саморефлексию, но одновременно дистанцируется от нее, фиксируя ее условность и самообман. Тем самым телеграфистка не столько утверждает собственную «воображаемую жизнь», сколько молчаливо противопоставляет ее воображению подруги. В отличие от миссис Джорден, чье воображение направлено на социальное продвижение, телеграфистка демонстрирует иной тип внутренней активности, не связанный с надеждой на социальный переход и не требующий внешнего подтверждения. Ее воображение не предполагает выхода за пределы «клетки», поскольку функционирует как автономная система переработки опыта.

Характерно, что героиня осознает и пределы собственной способности к восприятию: избыток контакта с «человеческим стадом» (“the human herd”, 143) порой обесценивает впечатления, делает их «дешевыми». Именно поэтому решающую роль начинают играть не постоянные наблюдения, а редкие «вспышки». Эти мгновения (“she was subject to sudden flickers of antipathy and sympathy, red gleams in the grey, fitful awakenings and followings, odd caprices of

²⁶³ «Сочетание цветов и зелени — нечего сказать, занятие!» (пер А. Шадрина. С. 279).

²⁶⁴ «То, чем, как ей казалось, она свободно манипулировала сама, были сочетания мужчин и женщин» (Там же).

²⁶⁵ «Девушка отчетливо видела, что у той большая часть ее жизни протекает в воображении...» (Там же)

curiosity, 142; the great things was the flashes, the quick revivals...”²⁶⁶, 143) задают подлинный ритм ее внутренней жизни: минимального стимула оказывается достаточно, чтобы воображение мгновенно активизировалось (“Some one had only sometimes to put in a penny for a stamp, and the whole thing was upon her”²⁶⁷).

Героиня заключена не только в физическое пространство телеграфной конторы — за решеткой, отделяющей ее от бакалейной лавки, — но и по другую сторону непроницаемой социальной границы, обозначенной в тексте как *a gulf* (139, «пропасть», «разрыв»). Ее повседневный труд по подсчету слов и продаже марок задает механический, монотонный ритм существования, на фоне которого контрапунктом разворачивается интенсивная драма воображения. Пребывание героини в «клетке» парадоксальным образом описывается как «странное расширение ее опыта» (“queer of extension of her experience”, 152), своеобразное расширение перцептивного горизонта, возникающее внутри жестко заданных социальных и пространственных ограничений. «Клетка» становится условием формирования особого режима восприятия, при котором героиня живет все глубже «в мире мимолетных дуновений и проблесков» (“into the world of whiffs and glimpses”²⁶⁸, 152). Этот мир не противопоставлен «реальности», но вырастает из нее как ее перцептивное сгущение.

Позиция героини определяется формулой «свидетельница — и только свидетельница» (“a witness so exclusively a witness”²⁶⁹, 153): ее сознание не претендует ни на участие, ни обладание — только на непрерывное наблюдение. Метонимический образ “the nose of this observer was brushed by the bouquet, yet she could never really pluck even a daisy”²⁷⁰ (153) предельно точно выражает

²⁶⁶ «она была подвержена вспышкам симпатий и антипатий, алыми проблесками, озарявшими ее серую жизнь, порывам внезапно пробуждавшихся чувств и тянувшейся вослед увлеченности, прихотям неумного любопытства; главным во всем были вспышки, стремительные пробуждения...» (Там же. С. 278, 279).

²⁶⁷ «Иногда, например, достаточно было кому-то купить самую дешевую марку, и все возникало сразу». (Там же. С. 279).

²⁶⁸ «мир мелькавших перед нею человеческих лиц» (Там же. С. 289).

²⁶⁹ «[на все это веселье взирала] свидетельница, которая не принимала в нем никакого участия» (Там же).

²⁷⁰ «Пахучие цветы почти касались ее ноздрей, но ей не дано было сорвать ни одного, даже маргаритки» (Там же).

эпистемологический статус такого восприятия: соприкосновение с миром без возможности присвоения. Ее сознание собирает «панораму, насыщенную фактами и цифрами» (“panorama fed with facts and figures”²⁷¹, 152–153), но не имеет доступа к чужому опыту, к той жизни, о которой свидетельствует. Важно и то, что «двойная жизнь» (“the double life at last to lead”, 152) не разрушает, а, напротив, структурирует восприятие героини. Как отмечает Дж.К. Роу, сама профессиональная позиция телеграфистки, т. е. промежуточное, «спектральное» существование между классами, становится условием ее особой восприимчивости²⁷². Постоянное давление фрагментарных данных порождает не хаос ассоциаций, а ускорение работы воображения: «ее догадки работают быстрее и простираются дальше» (“her divinations work faster and stretch further”, 152).

Внутренний мир героини формируется как оптическая и звуковая система наблюдения, и при этом ее воображение остается избирательным и пристрастным. Характерно, что героиня способна к практическому сочувствию, однако ее фантазия «не отзывалась ни на один признак низменного»: “She could have found a sixpence, outside, for an appearance want; but her fancy, in some directions so alert, had never a throb of response for any sign of the sordid”²⁷³ (155). Сознание героини отсеивает все, что не поддается сюжетной организации и, напротив, обостренно реагирует на знаки потенциального рассказа. Обрывки телеграмм (“All Spanish lace. Pearls...”, “Impossible to-night, Opera to-morrow...” и др.), подписи *Cissy* и *Everard* становятся деталями мозаики, из которой она собирает связный роман о любви, классовых различиях и опасной близости. Ее сознание функционирует как механизм производства смысла, превращающий разрозненную информацию в знание и, что важнее, в нарратив. Кульминацией этого процесса становится ее вмешательство в текст телеграммы леди Бредин: исправив в депеше *Burfield's* на *Cooper's*, героиня не просто передает сообщение, а активно вмешивается в судьбу

²⁷¹ «целая панорама, в которой участвовали события и люди» (Там же)

²⁷² См. об этом: Rowe J.C. *The Other Henry James*. Durham; London: Duke University Press, 1998; гл. 6: “Spectral Mechanics: Gender, Sexuality, and Work *In the Cage*”, p. 155–180).

²⁷³ «Она, правда, не пожалела бы каких-нибудь шесть пенсов для того, кто, как ей казалось, терпит нужду; однако в ее порою такой впечатлительной душе не нашлось бы отклика для человека оборванного и грязного» (пер. А. Шадрина. С. 292).

персонажей своей внутренней саги, демонстрируя полное владение «чужим кодом».

Эпизод вечерней прогулки с капитаном Эверардом становится проверкой границ этого режима восприятия. Героиня оказывается физически «вне клетки», однако важно, что это освобождение не сопровождается ни явным разрешением, ни артикулированным приглашением: “in the absence of a definite permission, of anything vulgarly articulate”²⁷⁴ (187). Именно эта неопределенность ситуации делает ее особенно значимой для сознания героини. Характерно, что она немедленно переводит происходящее в плоскость социальных категорий. Ее занимает не вопрос личного желания, а структура допустимого: могут ли люди его сорта (“people of his sort”, 188) позволить себе «частные инициативы», оставаясь при этом «ужасно влюбленными» в других женщин? И что еще важнее — считается ли такое поведение «изменой» с точки зрения «людей ее сорта» (“people of *her* sort”, 188)? Показательно и то, что она заранее формулирует ответ на гипотезу социального неравенства. Женщины ее круга, как она предполагает, изменой «не считаются» (“didn’t count as infidelity”, 188), следовательно, не включаются в логику верности «людей высших сортов». Центральным переживанием становится радость от того, что Эверард не говорит того, что сказал бы «обычный мужчина»: “She had gathered by this time one magnificent hope about him—the hope that he would say nothing vulgar”²⁷⁵ (188). Его молчание она воспринимает как проявление высшей утонченности, как свидетельство социального и символического такта. Особенно показательно, что героиня знает: он не произнесет фразы “Then sup with *me!*”²⁷⁶ (189), и подтверждение этого знания приносит ей чувство почти физического удовлетворения (“made her feel as if she had feasted”, «заставило ее почувствовать себя так, словно она насытилась»).

²⁷⁴ «...прибегать к той грубой определенности, какая присуща словам» (Там же. С. 325).

²⁷⁵ «К этому времени пришла умиротворяющая надежда — надежда, что никакой пошлости она от него не услышит» (Там же. С. 326).

²⁷⁶ «Она знала, что он никогда бы не сказал: “Ну так давайте поужинаем *вместе!*” Но убедиться в том, что это оказалось действительно так, было для нее настоящим праздником» (Там же. С. 327).

Финальный диалог с миссис Джорден разрушает выстроенную систему героини через столкновение с иной моделью знания. Там, где телеграфистка мыслит отношениями, намеками и вероятностями, миссис Джорден утверждает знание: “I happen to know” («мне, между прочим, это известно»). Примечательно, что в тексте этот момент фиксируется как предел: “Her interlocutress had, in the cage, sounded depths, but here was a suggestion here somehow of an abyss quite measureless”²⁷⁷ (239). Если прежде восприятие героини имело дело с «глубинами», то теперь оно сталкивается с бездной, не поддающейся перцептивному освоению. В финале меняется и режим восприятия. Пространство, ранее насыщенное сигналами, погружается в туман. Героиня «видит, не различая» (sightlessly, 242), и мотив слепоты здесь выступает не просто метафорой растерянности, но указанием на исчерпанность перцептивного механизма. Сознание, ранее производившее связи и гипотезы, перестает функционировать как аппарат.

Таким образом, «поток восприятия» в новелле «В клетке» предстает как мощный механизм порождения смысла, но не как механизм действия. Сознание способно интерпретировать мир до предела, но оказывается бессильным перед лицом реальности, освященной социальными нормами. Женская фигура при этом оказывается носителем особой — предельной, но ограниченной — субъектности: она не объект взгляда, но и не полноценный субъект действия, а медиатор — точка, в которой внешний мир превращается в интерпретируемый опыт. Именно в этом качестве телеграфистка предвосхищает модернистскую героиню В. Вулф из «По морю прочь» (“The Voyage Out”, 1907/1915), чье сознание также улавливает и структурирует поток впечатлений. Однако у Джеймса этот «поток» еще заключен в каркас социальной иерархии и сюжетной интриги, что придает новелле характер переходной формы — викторианской по материалу и модернистской по способу организации.

* * *

²⁷⁷ «Ее собеседнице доводилось у себя в клетке спускаться на большие глубины, но здесь она вдруг ощутила перед собой бездонную пропасть» (Там же. С 378).

Новелла «Лжец», уже рассмотренная в контексте традиции викторианского «драматического монолога», в рамках настоящего параграфа требует соответствующего «перцептивного» прочтения.

Интерес Генри Джеймса к изобразительному искусству хорошо известен и неоднократно становился предметом литературоведческого анализа. В большинстве исследований, однако, внимание сосредоточено преимущественно на внешних проявлениях этого интереса — биографических обстоятельствах, художественном окружении писателя, эссе о художниках и теоретиках искусства²⁷⁸, а также на фигуре творца, столь часто возникающей в его прозе. Гораздо реже предметом рассмотрения становится влияние принципов изобразительного искусства на организацию повествования в его произведениях, хотя уже на уровне наименований²⁷⁹ и композиционных моделей можно уловить стремление Джеймса мыслить и конструировать литературный текст по законам зрительного восприятия. Визуальное измерение²⁸⁰ не исчерпывает принцип композиции его прозы, но придает ей особую перцептивную интенсивность.

²⁷⁸ Полное собрание размышлений Джеймса об искусстве см. в недавнем кэмбриджском издании: *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama* / ed. by P. Collister. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Vol. 1: Art. 662 p.

²⁷⁹ Например, его художественные и литературно-критические произведения: «Женский портрет» (“The Portrait of a Lady”), «Пейзажист» (“A Landscape Painter”), «Глаз живописца» (The Painter’s Eye <Notes and Essays on the Pictorial Arts> — сборник заметок и эссе, составленный Дж.Л. Суини в 1956 г.), «Портреты мест» (“Portraits of Places”), «Портреты любимых писателей» (“Partial Portraits”), «Картина и текст» (“Picture and Text”), «Бельдональд Голбейн» (“The Beldonald Holbein”) и др.

²⁸⁰ См. наиболее примечательные исследования на эту тему: Душинина Е.В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дис. канд. ... филол. наук. Иваново, 2010. 205 с.; Seager Z. Henry James, Painters, and Painting: PhD Dissertation. Oxford: University of Oxford, 2019. 205 p. В исследовании Закари Сигера формулируется ключевая для понимания художественного метода Джеймса мысль, что на протяжении всего творчества писатель ставил живопись и литературу в отношении соперничества, стремясь подчеркнуть превосходство последней (“<James> stages a contest between painting and fiction to emphasise precisely the ways in which fiction ought to be considered the superior form”, p. 7). Джеймс, по его словам, не столько заимствует у живописи приемы, сколько преобразует их в литературные категории, подчиняя задачам собственной эстетической теории. Отсюда следует, что живопись для него выступает не источником подражания, а своеобразным контрапунктом, помогающим обозначить границы и потенциал словесного искусства. Роман как «самая независимая, самая эластичная и сама продуктивная форма искусства» (“the Novel remains still, under the right persuasion, the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms”, p. 140) превосходит живопись благодаря своей способности изображать внутреннее движение, процесс изменения сознания во времени. Сигер акцентирует, что для Джеймса принципиальной становится оппозиция пространственного и

Эта установка особенно отчетливо проявляется в постоянном обращении писателя к категории «портрета» (“portrait”)²⁸¹. Как отмечает Дж.А. Уорд, под этим понятием у Джеймса следует понимать не только визуальное, но одновременно психологическое и драматическое изображение персонажа²⁸². «Портрет» здесь выступает одновременно как прием повествовательной организации, заимствующий принципы визуального искусства (ракурс, перспектива, «светотень» (chiaroscuro), соотношение плана и глубины), и как «способ моделирования художественного мира по законам визуального восприятия»²⁸³. Не случайно биографы определяли художественный метод Джеймса как “the foreshortening of painting applied to prose” (8, p. 7) — «перспективное сжатие» живописной техники в прозе. По наблюдению О.И. Осипенковой, Джеймсу свойственно мыслить жизнь как «серию зрительных образов», где «картина» и «сцена» становятся универсальными способами структурирования опыта: «единственные термины, в которых можно выразить его приобщение к жизненному опыту и художественное воплощение этого опыта... “картина” привлекала Джеймса <...> продуманностью деталей, подчиненностью единому

временного искусства: если картина ограничена рамой и пространственной фиксированностью, то литература, разворачиваясь во времени, способна воплощать текучесть опыта, длительность и становление характера. При этом Джеймс не отвергает живопись как таковую: напротив, он рассматривает ее как дисциплину, помогающую писателю выработать точность, композиционную четкость и «пластическое» чувство формы. Однако решающее отличие в том, что писатель видит в слове возможность передавать не только видимое, но и невидимое — внутренние отношения, переходы и противоречия, недоступные зрительному восприятию. Сигер показывает, что в художественном мире Джеймса визуальное становится отправной точкой для этического и психологического анализа. Тем самым, по мнению исследователя, сопоставление живописи и литературы служит у Джеймса не описанию сходства, а разработке новой поэтики повествования, основанной на идее внутреннего видения и «длительности» как материала искусства.

²⁸¹ В литературно-критической традиции понятие «портрет» закрепилось прежде всего в работах Ш.О. Сент-Бёва, чьи «Литературные портреты» (*Portraits littéraires*, 1862–1864) стали образцом жанра. Джеймс, как известно, читал Сент-Бёва еще в университетские годы и неоднократно ссыался на него в своих эссе. О знакомстве Джеймса с Сент-Бёвом еще в период обучения в Гарварде см.: *Edel L. Henry James: The Untried Years*. Philadelphia: Lippincott, 1953. P. 128, 198, 214, а также первую главу в: *Селитрина Т.Л. Г. Джеймс и проблемы английского романа (1880–1890 гг.)*. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989.

²⁸² *Ward J.A. The Portraits of Henry James // The Henry James Review*. 1989. Vol. 10, № 1. P. 1.

²⁸³ По выражению Е.В. Душиной (с. 182).

композиционному замыслу, то есть невозможностью какой бы то ни было хаотичности, бесформенности»²⁸⁴.

В более широком литературоведческом контексте понятие портрета изначально несет в себе внутреннюю двойственность. Ю.М. Лотман подчеркивал его скрытую динамичность: в отличие от сюжетного полотна, где движение распределено в пространстве, портрет концентрирует его в «фокусном сосредоточении», делая динамизм менее явным, но потенциально более интенсивным. Портрет существует «на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности», соединяя сознания изображающего и изображаемого и тем самым открывая возможность конфликта между истиной образа и его восприятием²⁸⁵.

Именно двойственная природа портрета обуславливает развитие в литературе XIX века двух взаимосвязанных, но различных линий: экфрасического портрета (изображение картины как самостоятельного объекта) и портрета-характеристики (словесного приема раскрытия внутреннего мира героя). К середине XIX века, как отмечает И.И. Бурова, мотив портрета в английской прозе выходит за пределы описательной функции и начинает играть событийную роль: автономность изображения позволяет ему воздействовать на судьбы персонажей, становясь своеобразным «триггером» цепи роковых событий²⁸⁶. Классическим воплощением этой традиции стал знаменитый «роковой портрет» О. Уайльда («The Picture of Dorian Gray», 1891), где картина превращается в автономного двойника героя и зеркало его морального разложения. Второй тип — портрет как прием психологической характеристики — смещает акцент с внешнего облика на внутренний мир персонажа и процесс восприятия. Подобную тенденцию можно наблюдать, например, в малой прозе И.С. Тургенева, где, по замечанию

²⁸⁴ *Осипенкова О.И.* Роль живописи в художественной системе Г. Джеймса // Проблемы реализма в зарубежной литературе XIX–XX веков: сб. ст. М.: [б. и.], 1980. С. 68.

²⁸⁵ *Лотман Ю.М.* Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 354, 363.

²⁸⁶ *Бурова И.И.* От портрета мистера Дарси к портрету Дориана Грея (О живописном экфрасисе в английском романе начала — середины XIX века) // Аналогии, связи, влияния: межвуз. сб. науч. ст. / отв. ред. И.И. Бурова, Л.Н. Полубояринова. СПб.: Изд-во С-Петерб. ун-та, 2019. С. 56.

М.Г. Уртминцевой, «внешний мир преломляется в сознании рассказчика», а акцент переносится из области изображения в область восприятия²⁸⁷.

Наряду с собственно литературными традициями портрета, важным контекстом для Джеймса оказалась и современная ему эстетическая мысль, в частности идеи Джона Раскина. В своих трактатах Раскин формулирует три центральных принципа эстетики — художественную правду, природу и красоту, понимая искусство как нравственную деятельность, соединяющую воображение и истину: «...выразительная сила каждой картины зиждется на проникновении воображения в истинную природу вещей, на свободе от засилия одних только внешних фактов...»²⁸⁸. По мнению ряда исследователей, Джеймс вступает с раскиновской традицией в продуктивный диалог²⁸⁹: принцип *truth to nature* трансформируется у него в особое соединение «moral sense» и «artistic sense», где глубина произведения определяется глубиной сознания художника:

There is one point at which the moral sense and the artistic sense lie very near together; that is in the light of the very obvious truth that the deepest quality of a work of art will always be the quality of the mind of the producer... No good novel will ever proceed from a superficial mind; that seems to me an axiom which, for the artist in fiction, will cover all needful moral ground²⁹⁰.

Существует одна точка, в которой моральная идея и идея художественная сходятся — или почти сходятся; она освещается светом той очевидной истины, что глубочайшее достоинство произведения искусства всегда есть достоинство сознания

²⁸⁷ Уртминцева М.Г. Поэтика портрета в творчестве И.С. Тургенева // Вестник Нижегородского университета. Серия: Филология. 1999. № 1. С. 118. Более полная цитата: «...и акцент с изображения Тургенев переносит в область <...> восприятия... описывающее и анализирующее свои впечатления “я” рассказчика — начальный этап формирования портрета персонажа».

²⁸⁸ Седых Э.В. Раскин и Моррис: проблемы эстетики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2007. Вып. 4, ч. 1. С. 34.

²⁸⁹ Подробные размышления об этом см.: Berland A. Henry James and the Aesthetic Tradition // Journal of the History of Ideas. 1962. Vol. 23, № 3. P. 407–419.

²⁹⁰ James H. The Art of Fiction // James H. Partial Portraits. London; N. Y.: Macmillan and Co., 1894. P. 406.

художника... Поверхностное сознание не способно создать хорошего романа; это мне кажется аксиомой, исчерпывающей моральные основания работы художника²⁹¹.

Раскинское понимание искусства как нравственной деятельности, соединяющей воображение и истину, оказалось близко Джеймсу, который перенес акцент с внешнего правдоподобия на внутреннюю глубину сознания художника. Именно это сближение этического и эстетического позволяет точнее определить поэтику Джеймса в новеллах, посвященных художественной теме. Примечательно, что новелла «Лжец»²⁹² обычно не включается в корпус так называемых «рассказов о художниках»²⁹³ (*artist tales*²⁹⁴). Вероятно, это связано с тем, что она не соотносится с «классической» моделью этих рассказов: здесь отсутствует драма вдохновения, искушения или публичного признания. Между тем новелла оказывается тесно связанной с другой традицией — викторианскими *magic-picture stories*²⁹⁵, повествованиями о «магических портретах» и таинственном искусстве

²⁹¹ Джеймс Г. Искусство прозы / пер. с англ. Н.А. Анастасьева // Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1982. Т. 1. С. 143.

²⁹² В переводе на русский язык также «Лгун» — см.: Джеймс Г. Лгун / пер. с англ. А.Н. Энгельгардт // Вестник Европы. 1889. Ноябрь. С. 230–280.

²⁹³ См.: *Stories of Writers and Artist* под ред. и с предисловием Ф.О. Маттиссена (N. Y.: New Directions, n. d. {1965}); предисловие, кстати, имеет подзаголовок *Henry James' Portrait of the Artist*). Сборник содержит следующие рассказы, собранные из нью-йоркского издания: «Мадонна будущего» (“The Madonna of the Future”, 1873), «Автор Бельтраффио» (“The Author of Beltraffio”, 1884), «Урок мастера» (“The Lesson of the Master”, 1888), «Гревилл Фейн» (“Greville Fane”, 1893), «Подлинные образцы» (“The Real Thing”, 1893), «Средние годы» (“The Middle Years”, 1893), «Смерть льва» (“The Death of the Lion”, 1894), «В следующий раз» (“The Next Time”, 1895), «Узор ковра» (“The Figure in the Carpet”, 1896), «Сломанные крылья» (“Broken Wings”, 1900) и «Самая суть» (“The Story in It”, 1903). В предисловии Маттиссен отмечает, что не включает в этот сборник «Коксоновский Фонд» (“The Coxon Fund”, 1894) и «Древо познания» (“The Tree of Knowledge”, 1900), поскольку они «напрямую не касаются искусства или фигуры художника» (“it is not primarily about the nature of art or of the artist”, p. 1), однако отсутствие нескольких других новелл, касающихся темы искусства, не комментирует. Помимо «Лжеца» также были опущены ранние новеллы писателя, такие как «Пейзажист» (“A Landscape Painter”, 1866) и «История шедевра» (“The Story of a Masterpiece”, 1868), однако эти две не были включены и в нью-йоркское издание сочинений самим автором.

²⁹⁴ Термин из: *Wirth-Nesher H. The Thematics of Interpretation: James's Artist Tales* // The Henry James Review. 1984. Vol. 5, № 2. P. 117–127.

²⁹⁵ Существует любопытное исследование на эту тему в контексте позднего викторианства: *Felber L. The Literary Portrait as Centerfold: Fetishism in Mary Elizabeth Braddon's "Lady Audley's Secret"* // Victorian Literature and Culture. 2007. Vol. 35, № 2. P. 471–488; см. также статью о викторианском «литературном портрете»: *Powell K. Tom, Dick, and Dorian Gray: Magic-Picture Mania in Late Victorian Fiction* // Philological Quarterly. 1983. Vol. 62, № 2. P. 147–170.

прозрения, восходящими к романтической линии Э.А. По («Овальный портрет», *The Oval Portrait*, 1842) и Н. Готорна («Пророческие портреты», *The Prophetic Pictures*, 1837); к этой же парадигме принадлежит и знаковая для русской литературы повесть Н.В. Гоголя «Портрет» (1835/1842). «Лжец» соотносится с данной традицией, но одновременно радикально ее переосмысляет. В отличие от викторианских предшественников (например, Ч. Диккенса), для которых портрет чаще всего служил статичной характеристикой или символическим ключом к сюжету, в тексте Джеймса между изображаемым объектом и читателем неизменно возникает «линза» субъективного сознания. Предметом такого восприятия становится, по формулировке Дж. Хиллис Миллера, «визуальный аспект материальных вещей» (“the visual aspect of material things”)²⁹⁶, функцию которого в «Лжеце» выполняют именно портреты. Каждый из них становится вспышкой внутри непрерывного «потока восприятия», узловой точкой, в которой субъективная оценка героя обретает зримую и почти материальную форму.

Сюжет новеллы организован вокруг серии портретов, постепенно превращающихся из художественных объектов в инструменты перцептивного и психологического воздействия. Оливер Лайон, преуспевающий портретист, приезжает в поместье почтенного сэра Дэвида Эшмора для написания его портрета. Среди гостей на званном ужине он встречает «необыкновенно красивого» (“very handsome”, как неоднократно подчеркивается в повествовании) полковника Клемента Кападозе и его жену Эверину, женщину, некогда отвергнувшую художника. В разговоре полковник невольно выдает склонность к преувеличениям и вымыслам, которым, как выясняется по ходу повествования, его жена молчаливо потворствует. Для Лайона, чье искусство зиждется на культе правды и чьи чувства к Эверине, кажется, не угасли, эта встреча становится личным и профессиональным вызовом. Он решает «написать правду» — создать портрет, который сделает внутреннюю фальшь Кападозе зримой. Когда работа почти завершена, супруги видят картину: Эверина реагирует панически на ее «достоверность», а Кападозе,

²⁹⁶ *Miller J.H. Fiction and Repletion: Seven English Novels. Cambridge: Harvard University Press, 1982. P. 28, 38.*

охваченный яростью, разрезает полотно кинжалом. После этого оба утверждают, что не причастны к уничтожению картины, а полковник перекладывает вину на якобы подвыпившую натурщицу, мисс Джеральдин, уже однажды появлявшуюся в мастерской. Лайон, ставший свидетелем этого инцидента, не вмешивается: разрушение картины становится для него завершением эксперимента и подтверждением собственной правоты. Однако портрет Кападозе — лишь последнее звено в целой системе изображений, организующих повествование. Ему предшествуют портрет сэра Дэвида, «призрачные» портреты Эвериной и портрет их с Кападозе дочери.

Любопытно, что у «Лжеца» существует две версии происхождения, уже намечающие внутреннюю двойственность самой новеллы. В заметке от июня 1884 г. Джеймс, вдохновленный романом А. Доде «Нума Руместан» (*Numa Roumestan*, 1881), записывает идею о «женщине, вышедшей замуж за очаровательного мужчину, который является ужасным, хотя и безобидным лжецом» (“a woman married to a man of the most amiable character who is a tremendous, though harmless, liar”, CN, p. 28). Несколько лет спустя, в предисловии к нью-йоркскому изданию, он вспоминает уже не литературный источник, а личное впечатление — встречу с «необузданным болтуном» (“the most unbridled colloquial romancer the ‘joy of life’ had ever found occasion to envy”) и «его великолепной женой» (“magnificent master’s wife”)²⁹⁷. Разрыв между этими версиями кажется симптоматичным: сюжет новеллы рождается на границе литературного замысла и живого наблюдения.

Публикация состоялась в журнале *Century Magazine* (май-июнь 1888 г.). Современники Джеймса восприняли новеллу в целом благожелательно. Позднее Э. Паунд называл «Лжеца» «великолепным примером повествовательной аллегории», подчеркивая мастерство в изображении характеров и в построении “an

²⁹⁷ *James H. The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces*. N. Y.: C. Scribner’s Sons, 1908. P. XXIII.

exposition of impression”²⁹⁸ — «драмы впечатления». Уже ранняя критика поставила вопрос о том, кто же, собственно, является лжецом в этой истории. Первые читатели безоговорочно усматривали в этой роли исключительно полковника Кападозе, однако начиная с исследований М. Бьюли и вслед за ним У. Бута акценты смещаются: Лайон оказывается столь же ненадежным, как и его модель. Его «правда», как показывают исследователи, определяется не только стремлением к художественной истине, но и личной ревностью, обидой, скрытым тщеславием²⁹⁹.

С первых страниц текст погружает читателя в пространство, насыщенное визуальными образами — портретами, литографиями, изображениями «сельских джентльменов»; все в доме, куда прибывает художник, организовано почти как галерея. Описание интерьера (“the walls were adorned with old-fashioned lithographs, principally portraits of country gentlemen with high collars and riding gloves” 6, p. 383) задает основную повествовательную оптику: художник видит мир как совокупность изображений, подлежащих интерпретации. Однако это визуальное восприятие неотделимо от стремления к классификациям и логическому контролю. Пространство поместья предстает как «убежище» (“asylum”³⁰⁰), а его обитатели воспринимаются как «пациенты» (“inmates”), что выстраивает модель замкнутого сознания художника-демиурга. Как справедливо отмечает Дж. Бишоп, даже наблюдение Лайона за гостями во время ужина (“his favourite diversion of watching face after face”, 6, p. 386) несет на себе отпечаток снобизма: он классифицирует, осмысливает и тем самым «замыкает» характеры. Его метафоры настолько точны, что исключают возможность дополнения (“not to invite further supplementation, but

²⁹⁸ Цит. по: *Francescato S. “The Liar” // Introduction // James H. The Aspern Papers and Other Tales, 1884–1888 / ed. by R. Mamoli Zorzi, S. Francescato. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. LXXXIV.*

²⁹⁹ См.: *Bewley M. The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers. London: Chatto and Windus, 1952. 248 p., Booth W.C. The Two Liars in “The Liar” // The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1983. P. 347–354., а также: Bishop G. Passing Judgement on “The Liar” // Bishop G. When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James. London: UMI Research Press, 1988. P. 41–57.*

³⁰⁰ В викторианском контексте слово “asylum” имело двойное значение — буквальное («убежище», «приют») и контекстуальное («психиатрическая лечебница», место принудительной изоляции душевнобольных), что тонко обыгрывается в повествовании: Лайон воспринимает поместье и его обитателей через «клиническую оптику», свойственную его сознанию.

to preclude it”³⁰¹). Так, уже первые наблюдения Лайона выполняют «портретирующую» функцию: он воспринимает окружающих не как живых, а как завершённые эстетические типы.

Ключевой для Лайона становится категория *the subject* — способность быть предметом художественного интереса. Уже в экспозиции, наблюдая за семьёй Эшморов, художник заключает, что в Артуре, сыне сэра Дэвида, «нет сюжета» (“he was just not a subject”, 6, p. 385). Это суждение артикулирует центральный эстетический принцип Лайона: не всякое явление достойно изображения, и не всякая личность способна стать предметом искусства. Встреча с Кападозе, олицетворяющим противоречивые качества, «сплав правильного и экстравагантного, хороших манер и дурного вкуса» (“a mixture of the correct and the extravagant <...> good manners and bad taste”, 6, p. 386–387), нарушает привычную логику Лайона. Его система классификаций обнаруживает собственную ограниченность перед лицом непредсказуемого. Художник мгновенно распознаёт в полковнике «сюжет» — не только в силу его внешней эффектности (“This face arrested Oliver Lyon: it struck him at first as very handsome”, 6, p. 386), но благодаря внутренней неоднозначности, обещающей художественную тайну.

Сюжет запускается заказным портретом сэра Дэвида, ради которого художник приезжает в поместье. Этот портрет, выражаясь метафорически, выполняет рамочную функцию повествования, а также воплощает устойчивый идеал викторианской культуры — стремление к респектабельному, официальному изображению. Сэр Дэвид, покладистый и дисциплинированный натурщик³⁰², воплощает идеал социальной уравновешенности, а его понимание живописи не выходит за пределы документальной точности³⁰³. Он определяет портрет как “a plain map of the country, to be consulted by his children in a case of uncertainty” (6, p. 406) — «простую карту, к которой потомки смогут обратиться в поисках

³⁰¹ Bishop G. Passing Judgement on “The Liar”. P. 47.

³⁰² Lyon found Sir David Ashmore a *capital subject* (курсив мой. — А.Л.) and a very comfortable sitter into the bargain (6, p. 405).

³⁰³ He held that a gentleman should be painted but once in his life—that it was eager and fatuous to be hung up all over the place (6, p. 405).

ориентира». Карта, как и портрет, должна быть завершена лишь тогда, когда «страна будет исхожена» (“the country had been travelled”, 6, p. 406), когда жизненный путь целиком обозрим. Художник в этой парадигме уподобляется картографу, чья задача — фиксировать видимое, а не конструировать воображаемое.

Для Лайона этот портрет становится символом профессиональной веры — убежденности в способности живописи остановить время и запечатлеть целостность человеческой личности. Однако уже в процессе работы над ним в ткани повествования возникает едва заметная трещина. Работа над портретом разворачивается в обстановке доверительного разговора: художник и его модель, погруженные в воспоминания и светские анекдоты, понемногу «проговаривают» изображение. Сэр Дэвид вспоминает прежних знакомых, родителей нынешних гостей, и среди имен мелькает фамилия Кападозе, сопровождаемая давней репутацией. Реплика, звучащая как отголосок чужого суждения — “He was a taking dog, but he had a monstrous foible” («Он был обаятельный человек, но с одной чудовищной слабостью», 6, p. 406) — прорывается в ткань повествования как инородное вкрапление. Именно здесь впервые артикулируется мотив лжи, заставляющий кисть Лайона буквально «застыть»:

“A monstrous foible?” said Lyon.

“He’s a thumping liar.”

Lyon’s brush stopped short while he repeated, for somehow the formula startled him,
“A thumping liar?” (406–407)

— Чудовищной слабостью? — перепросил Лайон.

— Он — отпетый лгун.

Кисть Лайона застыла: он машинально повторил эти слова. Сама формула — «отпетый лгун» — поразила его звучанием.

Когда сэр Дэвид произносит “a thumping liar”, Лайон осознает, что столкнулся не с бытовой характеристикой, а с художественной проблемой. Ложь

впервые начинает восприниматься им как свойство, вросшее в сам облик — “as you might limp or stutter or be left-handed” («словно хромота, заикание или леворукость», 6, р. 407). Она превращается в дефект, который можно (и должно) запечатлеть средствами живописи.

По завершении портрета сэра Дэвида отношения Лайона с семьей Кападозе постепенно эволюционируют от внешнего наблюдения к внутренней вовлеченности. Пристально изучая полковника, художник приходит к выводу, что ложь его натуры носит не корыстный, а «платонический» характер: “He is the liar platonic <...> It is art for art, and he is prompted by the love of beauty” («Он лжец в платоническом смысле... для него ложь своего рода “искусство ради искусства”, движимое любовью к красоте», 6, р. 411). Лайон начинает воспринимать ложь Кападозе как эстетический принцип, творческое преобразование реальности, сближающее их: “He paints, as it were, and so do I” («Он, в сущности, тоже пишет картины — как и я», 6, р. 411–412). Художника охватывает странное притяжение к способности полковника заражать окружающих собственной вымышленной реальностью: “he not only lied but made one feel one’s self a bit of a liar, even (or especially) if one contradicted him” («он не просто лгал — он заставлял и других почувствовать себя немного лжецами, даже (а, пожалуй, особенно) когда ему возражали», 6, р. 413). Между художником и лжецом возникает симметрия: оба конструируют убедительные версии реальности и заставляют других принимать их за истину. Параллельно Лайон все чаще возвращается к мыслям об Эверине, что подводит повествование к следующему витку.

Еще с первых страниц в текст вводится система «портретов-призраков» (назовем их так) — портреты Эверины, написанные задолго до событий новеллы. Эти картины, существующие лишь в воспоминаниях персонажей, задают драматический ритм всему последующему сюжету. В первой главе, в разговорах с супругами, Лайон вспоминает, как однажды в Мюнхене писал Эверину «в образе вертеровской Шарлотты, подающей детям хлеб с маслом» (“as Werther’s Charlotte <...> with the children... cutting bread and butter”, 6, р. 391, 395) — как воплощение нравственной чистоты, «чистейшей прелести». Этому образу, который, по

воспоминаниям Лайона, он ей подарил, Кападозе противопоставляет другой — «с виноградными листьями и шкурой леопарда, что-то в духе вакханки» (“vine leaves and a leopard skin—a kind of Bacchante”, 395), признаваясь, что влюбился именно в эту дионисийскую версию жены. Два взгляда создают два несовместимых образа, а двусмысленность вокруг судьбы полотна, было ли оно подарено, продано или уничтожено, превращает память о нем в своеобразный миф, прообразующий финальное уничтожение портрета самого Кападозе.

Для Лайона Эверина остается существом непостижимым, «простолюдинкой, возведенной в небесный ранг» (“a glorified *contadina*³⁰⁴”, 6, p. 391), «существом из приюта» (“as some fine creature from an asylum”, 6, p. 396), «удивительно глухонемой или оперированной слепой» (“a surprising deaf-mute or one of the operative blind”, 6, p. 396), чья сущность балансирует между аполлоническим порядком и дионисийской стихией. Его убежденность, что столь очаровательное лицо невозможно воспроизвести (“there could never be a replica”, 6, p. 389) оборачивается бессознательной оговоркой, ибо он сам неоднократно пытался «воссоздать» ее на холсте. В одном из эпизодов Эверина отвергает «испепеляющий свет» аналитического взгляда Лайона, который воспринимает как «вторжение» (“to pry”). В ответ художник провозглашает: «О, вас я мог бы написать и в темноте!» (“Oh, you, I could do you in the dark!”, 6, p. 419). Эта реплика, с одной стороны, демонстрирует его глубочайшую, почти интимную уверенность в своем знании ее сущности, с другой — раскрывает фундаментальный «оптический обман». Претензия художника на абсолютное знание модели оборачивается признанием, что его творческий акт совершается «во тьме» собственных проекций, где живая,

³⁰⁴ В викторианском культурном контексте «Contadina» (итал. «крестьянка») было распространенным названием для живописных и фотографических работ, изображавших идеализированных сельских женщин (см., например, одноименные фотографии Джулии Маргарет Кэмерон, 1866). Использование этого слова помещает Эверину в рамку художественного клише, вновь подчеркивая, что Лайон видит в ней не живую женщину, а образ, достойный «возведения» на холсте. Причем образ живописный, «рустикальный» — природная естественность в противовес совершенно иному типу красоты, культивированной и аристократической.

непредсказуемая реальность Эвериной вытесняется застывшим идеалом, существующим лишь в его сознании.

На этом фоне возникает иной сюжетный импульс — портрет дочери супругов, Эми. Задуманный как возвращение к мотиву невинности (девочка «прекрасна» (beautiful) и «простодушна» (simple-faced), «с самыми невинными глазами» (“had the prettiest eyes of innocence he had ever seen”), 6, p. 414), он с самого начала окрашен внутренним конфликтом художника: “he was thinking so much more of his heart than of his hand” («он руководствовался не мастерством, а порывом сердца», 6, p. 417). Присутствие Эвериной на сеансах, ее желание, по мнению Лайона, контролировать процесс (“as if she cared for every stroke that represented her daughter”, 6, p. 417), втягивает образ невинности в орбиту скрытых эмоциональных манипуляций³⁰⁵. Лайон размышляет, может ли ребенок унаследовать «дурную кровь» отца — врожденную склонность к одурачивающему людей вымыслу, вопрошая, «не рассказывает ли она уже отвратительные небылицы» (“whether she told horrid fibs”, 6, p. 414). Процесс работы над портретом становится для художника формой сакрального ритуала. Бесконечно затягивая сеансы (“he multiplied the sittings”, “the portrait of the simple-faced child bade fair to stretch over into the following year”³⁰⁶, 6, p. 416), он делает их предлогом для продления мучительного присутствия Эвериной. Его кисть движется, по словам повествователя, “a little wild” («чуть беспорядочно», 6, p. 417), подчиняясь сердцу, а не разуму. Мастерская становится герметичным пространством, где разворачивается их «немая драма» и постепенно нарастает «невыразимая тайна» (“an inexpressible secret”, 6, p. 417) молчаливого взаимопонимания, которое, как ему кажется, возникает между ними. Пока Лайон лелеет эту иллюзию связи, Эверина, по иронии, целиком поглощена материнской ролью и искренней заботой о ребенке.

³⁰⁵ Важно отметить, что в образе ребенка проявляется одна из сквозных тем творчества Джеймса — мотив детской невинности, противопоставленной миру взрослых, подчиненному лжи, условности и компромиссам (см., в частности, такие произведения как «Поворот винта», «Что знала Мейзи», «Автор Бельтраффио», «Ученик» и др.).

³⁰⁶ Тогда как “he knocked off poor old Sir David in ten days” («уложил беднягу сэра Дэвида в десять сеансов», 6, p. 417).

Кульминацией становится портрет полковника Кападозе. Повествователь отмечает почти физиологическую одержимость Лайона желанием уловить и запечатлеть ложь, которая проступает «в глазах и в губах, в каждой линии лица... в ямочке подбородка, в движении усов, <...> по тому как поднималось и опускалось дыхание» (“It was in the eyes and it was in the mouth, it was in every line of the face <...> in the indention of the chin, in the way <...> the moustache was twisted <...> the breath rose and fell”, 6, p. 419–420). Во время работы Лайон вспоминает «великолепного Морони из Национальной галереи — молодого портного в белом жакете за работой с ножницами» (“the magnificent Moroni of the National Gallery—the young tailor, in the white jacket, at his board with his shears”, 6, p. 420). «Портной» Джованни Баттисты Морони (ок. 1570, Национальная галерея, Лондон), знаменитый своей психологической глубиной, становится для Лайона эталоном художественной достоверности. Морони изобразил не аристократа, но ремесленника, с достоинством, характером и ясностью индивидуального. Сравнение подчеркивает стремление Лайона к классической ясности и завершенности формы: он мечтает создать «бессмертный» (“immortal”) портрет, подобный шедеврам прошлого. В этом контексте собственный замысел художника — изобразить ложь Кападозе — превращается в инверсию ренессансного идеала: показать не достоинство, а фальшь как сущность личности. Если Морони писал правду видимого, то Лайон пытается написать правду невидимого. Он «портретирует» ложь, стремясь сделать ее столь же осязаемой, как ткань белого жакета портного. Лайон пребывает в состоянии почти экстатической уверенности: “he felt really confident that he should produce a fine thing”, “As he saw nothing else in the Colonel to-day, so he gave himself up to the joy of painting nothing else” («он чувствовал, что создает нечто прекрасное», «И коль скоро он не видел в полковнике ничего иного {т. е. ничего кроме “лживости”. — А.Л.}, он и отдавался радости писать одно лишь это», 6, p. 419), следуя за идеей — типом лжеца, который сможет распознать даже «самое заурядное восприятие» (“the meanest intelligence”, 6, p. 419).

Этот принцип соотнесения собственного искусства с традицией старых мастеров перекликается с ранней сценой, где одна из гостей — «болтливая леди»³⁰⁷ — замечает Лайону, что он «не похож на свои картины» (“I know your pictures... But I don’t think you look like them”, 6, p. 387). Обычно от художника ожидают, что его внешность и манера поведения будут созвучны его работам; здесь же обнаруживается разрыв между творцом и творением. Лайон иронично парирует: «Это ведь в основном портреты, и я стараюсь, чтобы они на меня не походили» (“They are mostly portraits... and what I usually try for is not my own resemblance”). В окончательной редакции этот обмен репликами дополняется далеко не случайным вопросом: «Вы не думаете, что картины Ван Дейка многое говорят о нем самом?» (“Don’t you suppose Vandyke’s things tell a lot about him?”³⁰⁸). Реплика вводит важную теоретическую перспективу: портрет, каким бы объективным он ни стремился быть, неизбежно становится отпечатком личности художника, проявлением его творческой манеры и способа видеть³⁰⁹.

Вскоре художник близится к завершению работы над портретом полковника. Одна из сцен, маркированная точной датой — «к пятому августа» (“by the fifth August”, 6, p. 421) — требует особого внимания. Здесь детально прописана пространственная организация: открытая дверь в сад, запах цветов, шум птиц. Именно через эту дверь входит «другая» — совершенно другая особа (“Oh dear, he’s another!”) — мисс Джеральдин (в окончательной редакции — Grenadine/Гренадин). Для Лайона она мгновенно относится к категории «моделей в поисках работы» (“the model in search of employment”, 6, p. 422). Она появляется

³⁰⁷ “His neighbour had a sociable manner and evidently was accustomed to quick transitions”; “her talkativeness was systematic—she fraternized as seriously as she might have played whist” («ее манера была непринужденной, и, очевидно, она привыкла к быстрым переходам в разговоре; ее словоохотливость была систематичной — она заводила разговоры с тем же серьезом, с каким другие играют в вист», 6, p. 387–388) — один из ярких примеров «категоризации».

³⁰⁸ James H. The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces. P. 319.

³⁰⁹ Антонис ван Дейк, фламандский живописец, значимая фигура в истории европейского портрета. Именно он закрепил в живописи форму «придворного» портрета, изображающего модель в статусной, представительной позе. При внешней парадности художник впервые наполнил этот жанр внутренним движением — поворотом корпуса, ракурсом, изменчивостью света. Его знаменитый портрет «Карл I с трех сторон» (1635–1636) символизирует новый принцип портретной живописи: отказ от статичности в пользу много ракурсного, перцептивно динамичного изображения.

внезапно (“unannounced”), словно вторжение из внешнего, социально низового пространства. Принадлежа к “a somewhat importunate class” — назойливому, но одновременно социально уязвимому типу женщин, — она существует вне тех этико-эстетических координат, что структурируют мир главных героев. Ее появление воспринимается почти как вторжение из иного измерения повествования и приобретает черты своеобразного *deus ex machina*. В конечном счете именно она становится удобным «козлом отпущения» в истории с уничтожением портрета³¹⁰.

Если вымысел Лайона замыкается в системе классификаций, то ложь Кападозе остается принципиально «подвижной». Его импровизации, будь то обвинение мисс Джеральдин в уничтожении картины или рассказ о «друге, похороненном заживо в Индии», пародируют логику рационального объяснения: “It wasn’t his ghost, because he wasn’t dead. It wasn’t himself, because he couldn’t. It was something or other! You see India’s a strange country <...> the air is full of things you can’t explain” («Это был не призрак — ведь он не умер. И не он сам: он просто не мог. Это было что-то другое! Понимаете, Индия — странное место... воздух там полон того, чему нет объяснения», 6, p. 394). Так его «вымысел» воплощает иррациональный принцип повествования, открытый загадкам.

По меткому определению М. Рона, Лайон превращается в «Гамлета за шпалерой» (“Hamlet behind the arras”)³¹¹. Эта парадоксальная метафора (ведь в трагедии за ковром прячется Полоний, а не Гамлет) точно схватывает суть произошедшей подмены: художник, подобно шекспировскому герою, занимает позицию скрытого наблюдателя за развязкой драмы, которую сам же и спровоцировал. Ответ Лайона на реплику³¹² служанки, что это он «разрезал <портрет> в припадке негодования» (“cut it up—in a fit of disgust”, 6, p. 432),

³¹⁰ Примечательно, что спустя почти три десятилетия мотив «разрушительницы портрета» обрел неожиданное продолжение в биографии писателя: в мае 1914 г. суфражистка Мэри Вуд нанесла повреждения портрету Генри Джеймса кисти Дж.С. Сарджента, выставленному в Королевской академии.

³¹¹ Ron M. The Art of the Portrait According to James // Yale French Studies. 1985. № 69. P. 229.

³¹² “Gracious, how you’ve served it, sir!” («Боже милостивый, как вы с ним обошлись, сэр!», 6, p. 432).

замыкает круг: разоблачитель сам оказывается вовлечен в стихию обмана. Аналогичная логика разворачивается и в ономастике новеллы, поскольку, напомним, фамилия главного героя, Lyon, резонирует целым спектром значений³¹³. Она ассоциируется и со светом (light) — его инструментом и миссией, и со львом (lion) — символом его горделивого художественного эго и почти хищнического отношения к модели, но наиболее глубоко раскрывается в звуковой близости к слову «лжец» (liar). Таким образом, сам «светоносец» оказывается неотделим от тени собственного антипода.

В последней сцене Лайон ожидает хотя бы тени раскаяния от Эверины, но получает холодную вежливость: “But you must remember that I possess the original” («Но помните, что подлинник принадлежит мне», 6, р. 440). Это и напоминание о «праве собственности» на образ и своего рода декларация приоритета живого над художественным. Вместе с тем эта фраза отсылает к более ранним словам самого Лайона об Эверине (“fortunately the original remained” / «к счастью, оригинал невредим», 6, р. 398) и вновь замыкает композиционный круг. Неизвестная судьба прежнего портрета Эверины лишь усиливает этот эффект. Финальная констатация — «он слишком хорошо ее натренировал» (“She was still in love with the Colonel—he had trained her very too well”, 6, р. 441) — ставит точку в драме перцептивного соперничества, уравнивая Лайона и Кападозе в их стремлении «обучить» Эверину своему видению.

Таким образом, каждый портрет в новелле маркирует этап в развитии перцептивного процесса: от фиксации внешнего облика через попытку проникновения в сущность и, в конце концов, к осознанию принципиальной субъективности этого процесса. «Лжец» предстает не просто изощренным литературным *trompe-l’œil*, создающим иллюзию объективности, но и уникальным повествовательным экспериментом. Портрет функционирует не как *the real thing* («подлинный образец», в духе одноименной новеллы писателя 1892 г.), а как его радикальная инверсия — *the unreal thing*: образ, полностью сконструированный и

³¹³ О семантике имен в «Лжеце» см., например: *Albers Ch.E. A Reader’s Guide to the Short Stories of Henry James. P. 483.*

закрепленный в пространстве субъективного опыта. Физическое уничтожение картины не устраняет ее смыслового воздействия, а, напротив, окончательно переносит «истину» из материального объекта в сферу восприятия. Стертый с холста образ продолжает существовать как единственная значимая реальность в сознании персонажей. Посредством “the unreal thing” Джеймс не только предвосхищает модернистские поиски в области субъективности, но и предугадывает позднейшие теоретические размышления о симулятивной природе художественной реальности³¹⁴. Подлинным «реальным» в тексте оказывается не изображаемый объект, а сам акт восприятия, наделенной «силою индивидуальной воли» конструировать, замещать и стабилизировать смысл.

* * *

Новелла «Узор ковра» (“The Figure in the Carpet”), опубликованная в журнале *Cosmopolis* (январь–февраль 1896 г.), занимает особое место среди так называемых «новелл о писателях» и одновременно представляет один из наиболее радикальных экспериментов Г. Джеймса в области рефлексии над природой литературного смысла.

«Узор ковра» входит в корпус наряду с такими новеллами как «Смерть льва», «Следующий раз» и «Урок мастера». При подготовке нью-йоркского собрания сочинений Джеймс объединил эти произведения в одном томе (т. XV), включив туда также «Коксоновский Фонд» (хотя его главный герой не писатель, тема «неуловимого таланта» позволила органично вписать новеллу в этот контекст). Еще до подготовки «капитального» собрания Джеймс неоднократно группировал свои новеллы об искусстве в тематические сборники: так, «Смерть льва» и «Коксоновский Фонд» (вместе с некоторыми другими новеллами) вошли в сборник “Terminations” (1895), а «Узор ковра» и «Следующий раз» — в “Embarrassments” (1896). В англо-американской критике эти тексты нередко объединяют под общей рубрикой *artist tales*, однако сам Джеймс, судя по принципам составления

³¹⁴ От Бенямина и Бодрийера до современных визуальных исследований.

сборников, проводил неявное различие между собственно «новеллами о писателях» и новеллами о художниках, скульпторах и актерах. Важно отметить, что логика отбора в упомянутых сборниках не сводится исключительно к тематическому принципу: первый тяготеет к медитациям о финале жизни, второй — к ситуациям неловкости, замешательства и психологического дискомфорта. Это показывает, что Джеймс мыслил единство своих новелл прежде всего через тональную близость и общность атмосферы, а не только через сюжетную тематику. В русской традиции новеллы также часто объединялись: «Смерть льва» и «Следующий раз» вошли в сборник «Повести и рассказы Генри Джеймса» (1974, с предисл. А. Елистратовой). Новелла «Урок мастер», к слову, в издании «Избранные произведения» (1979, с предисл. А. Зверева) соседствует с новеллой «Ученик», что формирует характерную смысловую пару «мастер — ученик». Обе новеллы будут рассмотрены в последующих параграфах настоящей главы.

Уже на этапе замысла Джеймс формулирует центральную проблему: как верифицировать интерпретацию, если доступ к авторскому сознанию прерван. В записях он отмечает:

Two little things, in relation to this, occur to me. One is the importance of my being sure the disclosure has been made to the wife by her 1st husband. The other is the importance of his having been sure he had got hold of the right thing. The only way for this would be to have made him submit his idea to the Author himself. To this end the Author's death would have not to precede his discovery (CN, October 24th 1895, p. 139)³¹⁵.

В связи с этим меня занимают два небольших обстоятельства. Первое: я должен быть уверен, что открытие сделано жене ее первым мужем. Второе: он сам должен быть уверен, что нашел то, что искал. Единственный способ этого достичь — заставить его представить свою догадку самому Автору. А для этого смерть Автора не должна предшествовать его открытию.

³¹⁵ Далее в записной книжке Джеймс набрасывает возможное сюжетное решение: герой успевает донести свое «открытие» до самого Автора, после чего автор умирает за границей, а известие доходит до рассказчика через девушку. При этом сам Джеймс называет эти заметки лишь «намеком, который нужно додумать» (“All this suggestion—to be figured out mere hint of a hint”).

В этой заметке подчеркивается, что открытие должно быть подтверждено самим автором и передано через посредника (жену) до того, как смерть сделает верификацию невозможной. Проблема перекликается с знаменитым тезисом Р. Барта о «смерти автора», однако для Джеймса она остается прежде всего в рамках нарративной задачи: смерть автора как сюжетный механизм, последовательно лишаящий интерпретатора возможности удостовериться в истинности найденного «узора».

Сюжет новеллы выстроен вокруг безымянного рассказчика — молодого литературного критика, который после рецензии на роман Хью Верекера узнает от самого писателя о существовании скрытого общего замысла (*general intention*), объединяющего всё его творчество в единое целое. Одержимый идеей разгадать этот «секрет», рассказчик вовлекает в поиски своего друга Джорджа Корвика, а тот, в свою очередь, посвящает в тайну свою невесту Гвендолен³¹⁶ Эрм. Уехав в Индию, Корвик неожиданно обнаруживает искомый «узор» и посылает Гвендолен телеграмму: «Эврика. Колоссально» (*Eureka. Immense*), однако содержание открытия не раскрывает. Вскоре после свадьбы Корвик погибает. Гвендолен, став единственной хранительницей тайны, отказывается поделиться ею с рассказчиком. Затем умирает и сам Верекер. В финале рассказчик обращается к новому мужу Гвендолен, критику Дрейтону Дину, но и тот, как выясняется, ничего не знает.

Композиционно новелла разделена на одиннадцать коротких глав, что создает эффект прерывистого, импульсивного движения сознания. Каждая глава фиксирует новый виток одержимости: гипотезу, проверку, разочарование, очередное возвращение к поиску. Подобно «В клетке», где детальная структура воспроизводила ритм восприятия героини, здесь она передает цикличность истолкования, лишённого завершения. Повторяющиеся мотивы лабиринта, порога

³¹⁶ Имя *Gwendolen* встречается у Джеймса дважды. В новелле «Автор Бельтраффио» (*“The Author of Beltraffio”*, 1884) его носит сестра писателя Марка Эмбиента, которая становится свидетельницей семейной драмы, разворачивающейся между эстетизмом и пуританскими установками. В обоих случаях это имя маркирует женскую фигуру, обладающую приватным знанием.

(chap 2), игры, света и скрытого рисунка образуют внутреннюю сеть переключек, которая сама становится аналогом искомого «узора».

Ключевая метафора задается самим Верекером³¹⁷: он сравнивает свой секрет с «погребенным сокровищем» (buried treasure, 9, p. 285), со «сложным узором персидского ковра» (a complex figure in a Persian carpet, 9, p. 289), с «нитью, на которую нанизаны жемчужины» (the very string <...> that my pearls are strung on, 9, p. 289). Смысл, по Верекеру, объективно присутствует в тексте, но принципиально ускользает от прямого схватывания. Интерпретация подается как поиск скрытого порядка, доступ к которому требует не только интеллектуального усилия, но и особого режима восприятия.

С момента откровения Верекера сознание рассказчика погружается в «лихорадочное» (feverish), почти физическое состояние напряжения. Чтение становится чувственно ощущаемым: он перебирает книги, возвращается к уже прочитанному, словно пытаясь обнаружить в тексте материально существующий знак³¹⁸. Однако стремление обнаружить «общий замысел» парадоксальным образом разрушает способность воспринимать частные смыслы отдельных произведений³¹⁹. Все тексты Верекера начинают восприниматься лишь как элементы единой скрытой конструкции, тем самым поиск значения постепенно вытесняет само переживание литературы. Рассказчик, как и другие «охотники за

³¹⁷ Джеймс, известный своими ономастическими играми, вложил в эту фамилию семантику «истины» и «верификации» (ср. лат. *verus* — истинный и *veritas* — истина). В этом же ряду стоит и фамилия Корвик (Corvick), вероятно, отсылающая к *cor* (сердце) или *corvus* (ворон).

³¹⁸ “I picked out each in its order and held it up to the light. This gave me a maddening month...” / Я перебрал их по порядку и держал на свету. Этот месяц свел меня с ума (9, p. 286, гл. 4)

³¹⁹ “I not only failed to find his general intention—I found myself missing the subordinate intentions I had formerly found <...> At last they even bored me, and I accounted for my confusion—perversely, I confess—by the idea that Vereker had made a fool of me. The buried treasure was a bad joke, the general intention a monstrous *pose*.” / «Я не только не сумел обнаружить его общий замысел — я обнаружил, что перестал замечать и те второстепенные намерения, которые прежде находил <...> В конце концов они мне даже наскучили, и я объяснил свое замешательство — признаюсь, довольно превратно — мыслью о том, что Верекер просто-напросто меня одурачил. Погребенное сокровище оказалось дурной шуткой, а общий замысел — чудовищной позой» (там же). В нью-йоркской редакции Джеймс внес в текст некоторые исправления; в случае данной цитаты заменил «found» на «enjoyed», сместив акцент с утраты способности на утрату удовольствия от чтения.

смыслом», превращается в холодного, одержимого наблюдателя, для которого декларируемые литературные ценности остаются лишь словами³²⁰.

При этом интерпретация быстро перестает быть индивидуальным процессом. Джордж Корвик и его невеста Гвендолен Эрм включаются в поиск, и чтение приобретает характер коллективного аффективного вовлечения. Текст Верекера не столько «анализируется», сколько «переживается»: герои «вдыхают» и «поглощают» его, превращая интерпретацию в форму эмоциональной близости³²¹. Возникает характерная для новеллы связка знания и интимности: смысл циркулирует не как информация, а как особый тип связи между людьми.

Так, отношения Корвика и Гвендолен выстраиваются как герменевтический союз, в котором любовь и чтение взаимно обусловлены. Показательно, что в повествовании они вводятся уже как пара: читатель узнает об отношениях задним числом (ретроспективно), через косвенные намеки и обрывки реплик³²². Особенно значима сцена, где Гвендолен говорит с Корвиком по-венгерски, почти исключая английский язык в присутствии рассказчика. Возникает приватный код, недоступный стороннему наблюдателю. Рассказчик оказывается в положении «постороннего», исключенного субъекта, неспособного проникнуть ни в их эмоциональный союз, ни в их способ понимания. Не случайно он застаёт их за «ритуалом» и сравнивает происходящее с шахматной партией: Гвендолен,

³²⁰ Рассказчик формулирует это кредо: "For the few persons, at any rate, abnormal or not, with whom my anecdote is concerned, literature was a game of skill, and skill meant courage, and courage meant honour, and honour meant passion, meant life". / «Для немногих, нормальных или нет, кого касается мой рассказ, литература была игрой мастерства. Мастерство означало мужество; мужество — честь, честь — страсть, страсть — жизнь». (9, p. 296)

³²¹ ...they would take him page by page, as they would take one of the classics, inhale him in slow draughts and let him sink deep in. / Они будут читать его страницу за страницей, как читают классика, вдыхать его медленными глотками и позволять ему погружаться в себя до самых глубин. (9, p. 291; в поздней редакции all the way in вместо deep in).

³²² I knew already about Gwendolen Erme; I had never seen her, but I had my ideas, which were mainly to the effect that Corvick would marry her... / Я уже знал о Гвендолен Эрм; сам я ее никогда не видел, но у меня были свои соображения, сводившиеся главным образом к тому, что Корвик женится на ней... (9, p. 274, гл. 1). Позже рассказчик знакомится с Гвендолен лично: I remember our calling together one Sunday in August at a huddled house in Chelsea, and my renewed envy of Corvick's possession of a friend who had some light to mingle with his own / Помню, как мы вместе зашли в одно воскресенье августа в тесный домик в Челси, и как я вновь ощутил зависть к Корвику, у которого был друг, способный соединять свой собственный свет с его светом (9, p. 290, гл. 5).

склонившись над плечом Корвика, следит за каждым его ходом, словно участвуя в процессе интерпретации как в совместной игре³²³.

Принципиально важно, что прозрение Корвика происходит не в процессе анализа текста, а, напротив, в состоянии разрыва с ним. Уехав в Индию в качестве «специального корреспондента», он попадает в пространство радикально иного опыта. Как позже объясняет Гвендолен, сама поездка задумывалась как эксперимент: «перемена» должна дать сознанию необходимый «волшебный толчок» (the magic shake, 9, p. 297). Именно в этом состоянии внутреннего смещения элементы, уже присутствовавшие в сознании Корвика, внезапно складываются в единое целое:

The elements were all in his mind, and in the *secousse* of a new and intense experience they just struck light.

Все составляющие уже присутствовали в его сознании, и от мощного толчка нового интенсивного опыта они внезапно вспыхнули светом. (9, p. 297)

Французское слово *secousse* передает физический, почти травматический характер внезапного прозрения. Озарение возникает не как тихое спокойное просветление, а как насильственное вторжение смысла, событие, которое невозможно полностью выразить словами, а можно лишь пережить. Телеграмма “Eureka. Immense” (9, p. 296) одновременно фиксирует и обесценивает открытие. Гвендолен встречает рассказчика возгласом: «Он понял! Он понял!» (He has got it, he has got it!), однако содержание секрета остается невысказанным. Эвристический крик соседствует с журналистской лаконичностью — Корвик «сэкономил на подписи». Истина так и не обретает словесной формы: ни Корвик, ни Гвендолен,

³²³ The hours spent there by Corvick were present to my fancy as those of a chessplayer bent with a silent scowl, all the lamplit winter, over his board and his moves <...> Close to Corvick, behind him, was a girl <...> who rested on his shoulder and hung on his moves / Часы, которые Корвик там проводил, рисовались мне как часы шахматиста, который всю ламповую зиму просиживал, молча и хмуро склонившись над доской и своими ходами... Позади него, совсем близко, стояла девушка... она опиралась на его плечо и жадно следила за каждым его движением (9, p. 292).

ни рассказчик никогда не проговаривают ее вслух. Она существует лишь как обещание, отложенное на неопределенное «потом».

Примечательно, что на вопрос рассказчика, откуда Корвик знает, что это именно *то самое* (But how does he know?), Гвендолен отвечает: “Know it’s the real thing? Oh, I’m sure when you see it you do know. *Vera incessu patuit dea!*” (Истинная богиня познается по походке, 9, p. 296). Тем самым она подчеркивает, что подлинное знание узнается интуитивно, а не через рациональное доказательство. Формулировка *the real thing* вновь отсылает к одноименной новелле Джеймса, где подлинность как жизненный факт противопоставляется подлинности как художественному эффекту. Здесь, как и там, истина не поддается внешнему удостоверению; ее можно только почувствовать или, как в случае с рассказчиком, упустить.

Смерть Корвика обрывает цепь передачи знания в момент кажущегося триумфа. Показательно, что рассказчик реагирует на трагедию прежде всего как на утрату доступа к информации: в письме к Гвендолен его волнует не столько смерть друга, сколько судьба «великой статьи» о Верекере. Интерпретация окончательно вытесняет человеческое измерение происходящего. Гвендолен же радикально меняет статус тайны. На настойчивые расспросы рассказчика она восклицает: «Это — моя жизнь!» (It’s my *life!*), переводя смысл из эпистемологической сферы в онтологическую. Знание перестает быть передаваемым содержанием и становится формой субъективного существования, неразрывно связанной с памятью, утратой и личной привязанностью. Особенно красноречива ее реакция на попытку рассказчика «оскорбить» тайну:

“You’ve insulted him!”

“Do you mean Vereker?”

“I mean—the Dead!”³²⁴ (9, p. 307)

³²⁴ Этот диалог обладает несколькими смысловыми измерениями. «Мертвый» (the Dead) — это, прежде всего, Корвик, память о котором Гвендолен защищает от профанации, отвергая попытку рассказчика свести тайну к простой информации. Как отмечает Ф. Кермод, обращение к «мертвому» отсылает к устойчивому мотиву новеллы — «смерти как повторяющейся шутке»

Характеристика Гвендолен, данная Корвиком (“she felt in italics and thought in capitals” / «чувствует курсивом и думает заглавными буквами», 9, 293), подчеркивает принципиально иной режим восприятия Гвендолен по сравнению с рационально-аналитическим подходом рассказчика. Если его сознание работает через расчленение и перебор гипотез, то ее восприятие строится на интенсивности переживания и эмоциональном сгущении опыта. После смерти Корвика это различие приобретает структурный характер: Гвендолен становится не просто хранительницей тайны, но субъектом, который присваивает себе право определять условия ее существования. Этот статус сохраняется и во втором браке. Выйдя замуж за Дрейтона Дина, Гвендолен сознательно не посвящает его в секрет. Так, в новелле выстраивается примечательная модель: женщина выступает медиатором смысла и одновременно прерывает возможность его дальнейшей циркуляции.

В последних главах одержимость рассказчика утрачивает интеллектуальный характер и приобретает почти параноидные черты. Известие о болезни Верекера лишь усиливает это состояние. Рассказчик замечает у Гвендолен «фундаментальную отстраненность» (*fundamental detachment*, 9, 309), которую не способна скрыть даже ее внешняя тревога. Он интерпретирует эту отстраненность как следствие обладания знанием, устойчивость которого более не зависит ни от автора, ни от каких-либо внешних обстоятельств. Через почти юридическую метафору наследования рассказчик формулирует мысль, что Верекер «может уйти в могилу», поскольку именно Гвендолен — «словно его любимица»³²⁵ — является человеком, менее всего нуждающимся в дальнейшем существовании автора. В отличие от Гвендолен, рассказчик сохраняет глубокую зависимость от Верекера как последнего гаранта смысла. Мысль о возможной смерти писателя накрывает его «волной тоски» (*a wave of anguish*) — острым осознанием собственной

(*running joke*), которая в данном случае обретает трагикомический оттенок. Кроме того, выражение отсылает к новелле Джеймса «Алтарь мертвых», где память об умерших предстает как сакральное пространство. См.: *Kermode Fr. Introduction // James H. The Figure in the Carpet and Other Stories*. London: Penguin, 1986. P. 27.

³²⁵ The writer might go down to his grave: she was the person in the world to whom—as if she had been his favoured heir—his continued existence was least of a need (9, p. 309, гл. 10).

противоречивой привязанности³²⁶. После смерти Верекера возможность верификации окончательно исчезает. Рассказчик описывает свое положение через выразительную метафору: он «заперт» в собственной одержимости, причем «тюремщики ушли, унеся ключ» (“my gaolers had gone off with the key”, 9, p. 310).

Финальный эпистемологический поворот связан с фигурой Дрейтона Дина. После смерти Гвендолен, рассказчик первоначально предполагает, что цепь передачи знания все же сохранилась (“I seemed to see a ghost of chance”, 9, p. 312–313): если Корвик посвятил Гвендолен, то она, вероятно, должна была посвятить нового мужа. Однако вскоре выясняется, что Гвендолен сознательно не включила Дина в этот круг. Именно здесь происходит решающее уравнивание. Пересказывая Дину всю историю (“I told him in a word just what I’ve written out here”, 9, p. 315), он приходит к горькому выводу: “there isn’t a pin to choose between us” («между нами нет ни волоска разницы»). Рассказчик осознает, что они с Дином находятся в принципиально тождественном положении: оба исключены из тайны. Состояние Дина парадоксальным образом служит для рассказчика источником «утешения» и даже воспринимается как «мечь»³²⁷, компенсация за собственное исключение. Если союз Корвика и Гвендолен был союзом знания, то рассказчик и Дин образуют своеобразное сообщество незнания. Подобно знанию, оно приобретает коллективный характер и становится формой разделяемого опыта. Смерть Корвика, затем Верекера, а затем и самой Гвендолен последовательно сужает круг возможного доступа к тайне, превращая «узор» в чистую потенциальность³²⁸. В этом отношении новелла действительно предвосхищает позднейшие

³²⁶ A poignant sense of how inconsistently I still depended on him (9, p. 309–310).

³²⁷ «Состояние бедняги почти служит мне утешением; бывают минуты, когда я чувствую, что это почти моя мечь» (The poor man’s state is almost my consolation; there are indeed moments when I feel it to be almost my revenge, 9, p. 315).

³²⁸ Мотив недоступности автора и его посмертной (не)говоримости связывает «Узор ковра» с другой новеллой Джеймса. В «Письмах Асперна» рассказчик пытается проникнуть в литературную тайну, однако наталкивается на фигуру хранительницы, которая уносит секрет с собой в могилу. Как и в «Узоре ковра», смерть хранителя знания делает интерпретацию окончательно невозможной. При этом рассказчик из «Писем Асперна», подобно герою рассматриваемой новеллы, готов даже жениться на посреднице ради обладания секретом. О сходстве повествователей см., напр.: *Rimmon S. The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James*. P. 108–109.

деконструктивистские идеи, в частности концепцию Дж. Хиллис Миллера о тексте как пространстве бесконечного откладывания значения³²⁹.

Таким образом, в «Узоре ковра» вера в существование скрытого смысла запускает бесконечную цепь усилий, не приводящих к результату. «Узор» существует не как статичное содержание, а как механизм, воспроизводящий само желание понимания. Именно поэтому новелла остается одной из самых комментируемых³³⁰ у Джеймса: она словно предвосхищает свою критическую судьбу, превращая поколения читателей и исследователей в новые версии рассказчика, одержимых поиском смысла, но так и не достигающих финального озарения.

Новелла «Подделка» (“Paste”), опубликованная в декабре 1899 г. в журнале Frank Leslie’s Popular Monthly (с иллюстрациями Говарда Чендлера Кристи), а позднее вошедшая в сборник *The Soft Side* (1900) и в нью-йоркское собрание сочинений (т. XVI), занимает особое место среди поздних «перцептивных» экспериментов Г. Джеймса. В предисловии к нью-йоркскому изданию автор прямо указывает на генетическую связь с новеллой Ги де Мопассана «Ожерелье» (“La Parure”, 1884), уточняя, что его задачей было «перевернуть» исходную ситуацию: не подделку принять за подлинник, а подлинник — за подделку³³¹. Однако «новое обрамление для моих жемчужин» (“a new little ‘drama’, a new setting

³²⁹ См.: Miller J.H. Reading Narrative. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. P. 84–106 (гл. 7, “The Figure in the Carpet”), а также в рус. пер.: Миллер Д.Х. Узор ковра // Современная литературная теория: Антология / сост., пер. и примеч. И.В. Кабановой. М.: Флинта; Наука, 2004.

³³⁰ См. обзор критических подходов в: Bishop G. When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. P. 5–9; а также введение к: James H. The Figure in the Carpet and Other Stories / ed. by F. Kermode. London: Penguin, 1986.

³³¹ James H. Preface to “The Author of Beltraffio” <Vol. 16, “Paste”>. P. 237. Джеймс поясняет свой замысел следующим образом: It seemed harmless sport simply to turn that situation round to shift, in other words, the ground of the horrid mistake, making this a matter not of a false treasure supposed to be true and precious, but of a real treasure supposed to be false and hollow. / «Казалось безобидной забавой просто перевернуть эту ситуацию, сместить, иными словами, основание ужасной ошибки: пусть она состоит не том, что подделку принимают за подлинное сокровище, а в том, что подлинное сокровище принимают за подделку». Важно отметить, что, пересказывая перед этим пассажем сюжет Мопассана, Джеймс с сожалением замечает, что у французского автора «всё сознание и жизнь [героини и ее мужа] искалечены напрасно» (“their whole consciousness and life have been convulsed and deformed in vain”).

for my pearls”)³³², по выражению Джеймса, оказалось несколько сложнее первоначального замысла. Не случайно исследователи нередко усматривают более близкий источник в другом тексте Мопассана — «Драгоценности» (“Les Bijoux”, 1883), где герой после смерти жены обнаруживает, что ее мнимые украшения были настоящими драгоценностями. Впрочем, для Джеймса важен не столько сюжетный мотив, сколько возможность радикально изменить эпистемологическую структуру повествования. Если у Мопассана ошибка в распознавании истины в конечном счете раскрывается и приводит к драматической развязке, то в «Подделке» неопределенность сохраняется до самого финала: вопрос о подлинности жемчуга так и не получает окончательно разрешения³³³.

Обращает на себя внимание и название новеллы. Английское “paste” означает одновременно и материал (паста, клейкая масса), и «подделку», т. е. имитацию драгоценных камней, обычно выполненную из стекла. Джеймс сознательно выбирает это многозначное слово вместо более однозначных вроде *imitation* или *fake*. В слове *paste* соединяются и вещественность объекта, и его потенциальная обратимость: подделка может оказаться подлинником, а подлинник — подделкой в зависимости от взгляда наблюдателя. Именно вокруг передачи и переоценки одного и того же объекта строится весь сюжет.

³³² Там же. Стоит сказать, что в предисловии к этому же тому Джеймс размышляет об особенностях короткой формы, вводя понятие «вместилища формы» (*receptacle of form*, p. 239–240, далее в настоящей сноске цитаты с этих страниц). Интенсивность короткого рассказа, по его мысли, достигается двумя способами: либо путем сосредоточения всей «тяжести предмета» в малом объеме (как в «Ожерелье» Мопассана), либо путем «втискивания» всей полноты предмета в тот же тесный объем. Именно второй прием реализован в «Подделке». При этом писатель подчеркивает, что достоинство такой новеллы заключается в «химических сокращениях и сгущениях» материала (*chemical reductions and condensations*), сравнивая удачную короткую форму с «твердым сверкающим сонетом» (*hard, shining sonnet*) — одной из самых неразрушимых и в то же время емких литературных форм. Идеал, к которому он стремится, — «союз всяческой полноты со всяческой ясностью» (*the union of whatever fulness with whatever clearness*). Любопытно, что Джеймс называет «Подделку» «маленькой драмой», а в рассуждениях о форме (через страницу от «Подделки») формулирует свой творческий императив: «Драматизируйте!» (*Dramatise!*).

³³³ О «Подделке» как переработке «Драгоценностей» см.: *Segnitz T.M. The Actual Genesis of Henry James's "Paste" // American Literature. 1964. Vol. 36, № 2. P. 216–219; Terrie H. (ed.). Henry James: Tales of Art and Life. Schenectady: Union College Press, 1984. P. 10–11. О связи с Мопассаном и одновременной полемике с ним см. также: *Tintner A.R. The Book World of Henry James: Appropriating the Classics. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987. P. 230–233.**

После смерти тети (вдовы викария) гувернантка Шарлотта Прайм получает от кузена Артура несколько старых театральных украшений, среди которых выделяется нитка крупных жемчужин. Для Артура это заведомо «гнилая подделка» (rotten paste), лишенная всякой ценности. Шарлотта же испытывает смутное сомнение: жемчужины кажутся ей слишком тяжелыми и красивыми для имитации. На вечере в доме миссис Гай ситуация резко меняется. Хозяйка, обладающая безошибочным «глазом» на драгоценности, мгновенно распознает в украшении настоящий жемчуг. Перед Шарлоттой возникает нравственная дилемма: сохранить ожерелье или вернуть его Артуру, который, по всей видимости, предпочел бы никогда не узнавать, что его мать могла получать такие дорогие подарки. В итоге она возвращает украшение. Артур, потрясенный уже самой возможностью компрометирующего прошлого, отказывается верить в подлинность жемчуга, относит его к ювелиру, получает заключение о подделке и продает нитку — после чего украшение приобретает та же миссис Гай, по-прежнему убежденная в его подлинности. Финал оставляет Шарлотту наедине с мучительной неопределенностью: вопрос о том, кто был прав, остается открытым.

Итак, один материальный объект запускает несколько принципиально различных «восприятий». Восприятие Артура жестко детерминировано психологической защитой: как сын викария и пасынок актрисы, он видит в жемчуге угрозу семейной респектабельности и потому заранее отвергает любую интерпретацию, способную разрушить привычную картину прошлого. Шарлотта, напротив, оказывается в состоянии перманентного колебания. Именно она выступает центральным «воспринимающим сознанием» новеллы. Ее восприятие подчеркнуто тактильно и чутко: она первой замечает необычную тяжесть жемчужин, их «инаковость» и несоответствие привычному представлению о дешевой имитации. Однако способность к восприятию не сопровождается у нее способностью к окончательному решению. Рефлексия Шарлотты постоянно возвращается к самой себе, закликаясь, превращаясь в замкнутый процесс сомнения ("I must think—I must think!", 10, p. 463).

Миссис Гай³³⁴ представляет своего рода синтез восприятий Артура и Шарлотты, обогащенный ярко выраженным прагматизмом. Она распознает жемчуг мгновенно, полагаясь на выработанный опытом «взгляд» и почти телесную интуицию человека, привыкшего к драгоценностям³³⁵. Для нее жемчуг словно обладает собственной жизнью: его необходимо «пробудить ношением», вернуть ему движение и блеск. В отличие от Шарлотты, она не испытывает нравственных колебаний, а в отличие от Артура, не связана внутренними запретами и страхами. Для нее ценность объекта определяется не памятью и не моралью, а возможностью обладания. Показательно, что именно ее восприятие выглядит наиболее уверенным.

Дальнейшее развитие сюжета лишь усиливает эпистемологическую нестабильность. Заключение ювелира, продажа ожерелья и повторное «узнавание» жемчуга миссис Гай не проясняют ситуацию, а, напротив, умножают количество возможных версий. Шарлота начинает сомневаться даже в искренности самой сцены распознавания: не была ли между Артуром и миссис Гай заранее заключена некая скрытая сделка?³³⁶

Материальный объект, который в традиционной реалистической логике должен был бы служить гарантией достоверности, в «Подделке» превращается в источник радикальной неопределенности. Подчеркнутая вещественность жемчуга,

³³⁴ Критики по-разному оценивают персонажей новеллы. Одни (например, С.Г. Патт) считают миссис Гай единственной «взрослой» и трезво мыслящей фигурой в произведении. Другие (например, Дж. Герлах) видят в ней персонажа, лишенного моральных сомнений и действующего исключительно из прагматических соображений, в отличие от Шарлотты, озабоченной этической стороной ситуации. См.: *Putt S.G. Henry James: A Reader's Guide*. Ithaca: Cornell University Press, 1966. P. 291; *Gerlach J. Toward the End: Closure and Structure in American Short Stories*. University: University of Alabama Press, 1985. P. 74–75.

³³⁵ That's what pearls want; they want to be worn—it wakes them up. They're alive, don't you see? <...> They were simply asleep, and from the moment I really touched them... it only took one's eye! / Вот чего жемчуг хочет — чтобы его носили; это пробуждает его. Он живой, разве ты не видишь?.. Они просто спали, и с того мгновения, как я до них дотронулась... тут нужно только одно — глаз! (10, p. 460).

³³⁶ “She even went the length of asking herself what sort of a bargain Mrs Guy had driven and whether the marvel of the recognition in Bond Street had been a veracious account of the matter. Hadn't she perhaps in truth dealt with Arthur directly?” / «Она даже зашла в своих размышлениях так далеко, что спросила себя, какую сделку провернула миссис Гай и не была ли та удивительная история с опознанием на Бонд-стрит просто выдумкой. Не имела ли она дела напрямую с Артуром?» (10, p. 469).

его вес, блеск, фактура, способность буквально ощущаться в руках, не приближает персонажей к истине, но запускает в новелле цепь противоречивых интерпретаций. Смысл вещи перестает восприниматься как ее внутренне, устойчивое свойство и возникает исключительно в пространстве субъективного восприятия, где сталкиваются разные системы ценностей, опыта и ожиданий. Такой активный, синтезирующий характер восприятия, при котором новое впечатление соотносится с предшествующим опытом и включается в уже существующую структуру сознания, в философско-психологической традиции обозначается как апперцепция. Именно апперцептивный механизм определяет специфику «потока восприятия» в поздних новеллах Джеймса.

* * *

Проведенный анализ показывает, что в малой прозе Генри Джеймса складывается особый способ повествовательной организации, который можно определить как «поток восприятия». Процесс восприятия становится структурообразующим принципом: читатель получает доступ к изображаемому миру не через всеведущее авторское слово, а через последовательные перцептивные акты. Ключевая особенность этого процесса заключается в его каталитическом характере. В каждой из рассмотренных новелл восприятие запускается конкретным внешним стимулом: потоком телеграмм, визуальным образом, подозрением о скрытом смысле или материальным объектом. Однако стимул не приводит к обретению устойчивого знания, а порождает бесконечную цепь интерпретаций, не поддающихся окончательной верификации. Восприятие превращается в процесс непрерывного конструирования подвижной реальности на пересечении внешнего сигнала и внутренней реконструкции.

От новеллы к новелле «поток восприятия» меняет свою конфигурацию: от попыток восстановить скрытую реальность через фрагментарные знаки («В клетке») через столкновение несовместимых интерпретаций («Лжец», «Подделка») к осознанию принципиальной незавершенности любого познания и признанию множественности перспектив как нормы («Узор ковра»). Повествование

моделирует сознание как активную, конструктивную и одновременно уязвимую структуру, обреченную на неполноту и принципиальную неразрешимость.

Этот процесс неизменно несет в себе внутреннее напряжение. Перцептивное движение не сводится к пассивному течению сознания; в повествовании обнаруживаются пределы его возможностей, фиксируется конфликт между потребностью в достоверном знании и невозможностью его окончательно достичь. Именно эта имманентная драматичность «потока восприятия» подготавливает переход к следующему этапу — «сцене восприятия», где тот же процесс обретает внешнее, сценически организованное выражение и разворачивается в пространстве взаимодействия персонажей.

2.2. Сценичность и изображение конфликта в новеллах 1890-х гг.

Парадокс драматургической карьеры Генри Джеймса давно стал общим местом в литературоведении. В 1890–1895 гг. писатель предпринял настойчивую попытку утвердиться на лондонской сцене, создав ряд пьес, большинство из которых так и не были поставлены. Кульминацией и одновременно катастрофой этого «театрального штурма» стал провал «Гая Домвиля» (“Guy Domville”)³³⁷ в

³³⁷ См. рецензию: Shaw B. Two New Plays // Shaw B. Dramatic Opinions and Essays. N.Y.: Brentano's, 1906. Vol. 1. P. 9–15. Бернард Шоу, присутствовавший на премьере «Гая Домвиля» (St. James's Theatre, 5 января 1895 г.) в качестве театрального критика от Saturday Review, решительно выступил в защиту Джеймса. Он назвал освиставшую пьесу публику «буянами» (rowdies) и заявил, что долг критика — «образовывать этих невежд, а не вторить им» (it is the business of the dramatic critic to educate these dunces, not to echo them). Шоу высоко оценил диалоги Джеймса, сравнив их с музыкой Моцарта и отметив «деликатные повороты и падения» чувства, передаваемые через каденции фраз (the delicate inflexions of feeling conveyed by the cadences of the line). Шоу, который через несколько лет станет главным апологетом Ибсена в Англии, уже в этой рецензии признает за Джеймсом право на особый, «немодный» (out of fashion) путь в драматургии, противопоставляя его как парадоксальной комедии Оскара Уайльда (чьей пьесе «Идеальный муж» посвящена вторая часть рецензии), так и традиционной викторианской мелодраме. Показательно, что схожая судьба постигла и драматургические опыты И.С. Тургенева, чьи пьесы при жизни считались «несценичными». Сам Тургенев признавался, что не обладает «драматическим талантом» и что его пьесы «неудовлетворительны на сцене, но представляют некоторый интерес в чтении». Как и в случае с Джеймсом, современники упрекали его в незнании законов сцены, хотя здесь следует оговориться, что в случае Тургенева неприятие было отчасти вызвано цензурными ограничениями, а не только эстетическим непониманием. Так, его пьесы (например, «Нахлебники») либо запрещались, либо проходили на сцену с большими задержками, а сам писатель имел основания опасаться недоброжелательного

январе 1895 г. — событие, которое Л. Идел охарактеризовал как глубоко травматическое для писателя, оставившее «шрам на всю оставшуюся жизнь». Однако сводить последующее развитие поэтики Джеймса к прямому следствию этого эпизода было бы чрезмерным упрощением. Театральный опыт 1890-х гг. скорее стал моментом кристаллизации тенденций, уже наметившихся в его прозе: стремления к сценической конкретности, принципу «показа» вместо «рассказа» и драматизации сознания.

То, что позднее Джеймс сформулировал как «сценический метод» (*scenic method*)³³⁸, формировалось на пересечении нескольких линий: традиции викторианского «драматического монолога», интереса к визуальной композиции «сцены» и интенсивного диалога с современной европейской драматургией. Важным контекстом при этом стал кризис поздневикторианского театра, все чаще воспринимавшегося как зависимый от коммерческой конъюнктуры и художественно несамостоятельный «сирота высокой культуры»³³⁹. Джеймс стремился к формальной строгости, находя опору в традиции французской «хорошо сделанной пьесы»³⁴⁰, а в 1890-е особое значение для него приобрела

отношения дирекции императорских театров. Однако реформаторы театра рубежа веков (А. Антуан, К.С. Станиславский) увидели в Тургеневе одного из предшественников «новой драмы», оценив его пьесы как образцы психологического конфликта, где действие движется не внешними событиями, а «трагизмом повседневности» (подробнее о Тургеневе в контексте «новой драмы» см.: *Патапенко С.Н. Драматургия И.С. Тургенева как предшественница «новой драмы» // Драматургические искания Серебряного века. Вологда: Вологодский пед. ун-та, 1997. С. 53–62*). Почти одновременно с провалом «Гая Домвиля» в Петербурге с треском провалилась «Чайка» Чехова (1896) — еще одно свидетельство того, что театр рубежа веков отторгал то, что через десятилетие назовет «новой драмой».

³³⁸ Свои размышления о сценическом методе Джеймс наиболее полно изложил в предисловиях к нью-йоркскому изданию. См., в частности: *Blackmur R.P. Introduction // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. XXV–XXVI*. См. также: *Chatman S. The Later Style of Henry James. Oxford: Basil Blackwell, 1972. P. 82, 127*.

³³⁹ *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre / ed. by K. Powell. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 3*.

³⁴⁰ Интерес Джеймса к «хорошо сделанной пьесе» особенно заметен в его раннем творчестве, где он еще не полностью переходит к экспериментальной поэтике. Показательно, что в предисловии к «Трудному возрасту» Джеймс прямо заявляет, что строил роман по образцу «хорошо сделанной пьесы», где «каждая сцена ведет к следующей, словно шаг за шагом по лестнице» (*James H. Preface to “The Awkward Age” // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 106–107*). Романы Джеймса в целом тяготеют к этой строгой, «хорошо сделанной» структуре, тогда как новеллы, в силу самой природы малой формы, более экспериментальной и гибкой, чаще строятся по психологической модели. «Сценический метод» Джеймса, таким образом, не был

психологическая глубина драматургии Хенрика Ибсена. Несоответствие между эстетическими требованиями писателя и реальностью коммерческого национального театра, по-видимому, стимулировало перенос драматургического мышления в прозу, где автор мог свободно совмещать формальную строгость с психологической сложностью.

Как указывают в справочном издании по европейскому модернизму, в 1897 г. Джеймс назвал Ибсена «величайшим из ныне живущих писателей»³⁴¹. Он воспринимал его не просто как выдающегося драматурга, но как фигуру, определяющую направление современного искусства. Особенно важным для него оказался сдвиг драматического конфликта из сферы внешнего действия в область скрытых психологических напряжений, где основными выразительными средствами становятся пауза, недоговоренность и подтекст³⁴². Именно Ибсен показал, как можно сделать зримым то, что ранее существовало лишь внутри сознания персонажа. Такой поворот определяет эстетику «новой драмы» конца XIX века³⁴³.

единообразным: он использовал разные драматургические модели в зависимости от жанра и степени эксперимента.

³⁴¹ Цит. по: *The Cambridge Companion to European Modernism* / ed. by P. Lewis. Cambridge: University Press, 2011. P. 89. Исследователи единодушно подчеркивают ведущую роль скандинавских драматургов, и прежде всего Х. Ибсена, в формировании европейского модернизма. Высказывание Джеймса отражало не только личное восхищение, но и понимание, что именно Ибсен задает направление развития европейской драматургии рубежа веков.

³⁴² «Основным принципом ибсеновской драматургии оказывается аналитическая композиция, при которой развитие действие означает последовательное обнаружение неких тайн, постепенное раскрытие внутреннего неблагополучия и трагизма, скрывающегося за вполне благополучной внешней оболочкой изображаемой действительности» (см.: *Адмони В. Генрик Ибсен и его творческий путь // Ибсен Г. Драммы. Стихотворения: пер. с норвеж. М.: Худож. лит., 1972. С. 11).*

³⁴³ Центральным понятием новой театральной поэтики становится подтекст (или «подводное течение»), то есть «внутренняя жизнь» реплики, не совпадающая с ее формальным содержанием. Однако «новая драма» строилась не только на подтексте как скрытом содержании речи. Рубеж XIX–XX вв. вырабатывает более широкое представление о сценическом «невидимом», о психологических и эмоциональных процессах, которые невозможно локализовать в отдельной реплике или жесте. Именно в этом контексте особую значимость приобретают категории «настроения» и «атмосферы». Они обозначают уже не индивидуальное переживание персонажа, а общее эмоциональное поле сцены — трудноуловимую, но определяющую среду, в которой существует действие. В результате центр драматического внимания смещается с внешнего события на внутреннюю динамику: зритель следит не столько за развитием фабулы, сколько за изменением психологической температуры происходящего, за едва заметными колебаниями душевного состояния персонажей. Тем самым «новая драма» радикально меняет само

В статье «По поводу Гедды Габлер»³⁴⁴ (“On the Occasion of Hedda Gabler”) Джеймс писал: «Ибсен очистил воздух, которым мы дышим, и задал образец для нашего отречения; сделал многое чудесно ясным и полностью наметил перспективу» (“He has cleared up the air we breathe and set a copy to our renouncement; has made many things wonderfully plain and quite mapped out the prospect”³⁴⁵). Особенно показательно в этом отношении ибсеновское понимание характера. Так, Джеймс замечал: «Мы получаем Гедду уже созревшей для ее катастрофы, и если ищем объяснений и предыстории, то должны искать их в ее характере. Ее мотивы — ее страсти» (“We receive Hedda ripe for her catastrophe, and if we ask for antecedents and explanations we must find them in her character. Her motives are just her passions”³⁴⁶). Тем самым психологический конфликт переставал нуждаться в развернутом авторском комментарии: внутреннее состояние само становилось драматическим действием. Джеймс продолжает эту мысль: «Ибсен месит душу человека, словно тесто»³⁴⁷. Читатель получает не «мертвую трескотню поверхности жизни», а живой сгусток внутреннего опыта, развернутый в действии.

Не менее значимым для Джеймса оказался и принцип «разоблачения» — момент внезапного проявления скрытого расхождения между сказанным и подразумеваемым. Конфликт зачастую перестает описываться извне и начинает разворачиваться как сценически локализованное столкновение взглядов, интонаций и скрытых намерений. Диалог нередко функционирует как форма действия, а паузы, жесты, пространственное расположение персонажей приобретают значение своеобразных «немых ремарок». Персонажи Джеймса все

представление о событии: событием становится внутренний сдвиг, изменение восприятия, момент психологического узнавания или эмоционального перелома. Об атмосфере: *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стиндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. (см. раздел: Ибсен, Метерлинк, Пиранделло. К проблеме отчуждения личности в драме XX в.; с. 183–217)

³⁴⁴ См. также перевод: *Джеймс Г.* По поводу «Гедды Габлер» // Судья и строитель: писатели России и Запада о Генрике Ибсене / сост. Б.А. Ерхов. М.: Рудомино, 2004. С. 71–81.

³⁴⁵ *James H.* On the Occasion of Hedda Gabler // *Henry James Essays on Art and Drama* / ed. P. Rawlings. Aldershot: Scolar Press, 1996. P. 454.

³⁴⁶ Ibid. P. 462.

³⁴⁷ “The spectator’s situation is different enough when what is given him is the mere dead rattle of the surface of life, which he has to inject the element of thought, the ‘human interest’. Ibsen kneads the soul of man like a paste” (Ibid, p. 464).

чаще демонстрируют «театральное сознание» (“theatrical consciousness”, по К. Гринвуду)³⁴⁸: они одновременно действуют и наблюдают за собственным действием, существуя как бы в режиме двойной рефлексии.

Переживание перестает быть скрытым внутри сознания и получает внешнее выражение. В результате происходит переход от «драмы сознания», выработанной в лоне викторианской традиции, к новой форме психологического изображения, где внутреннее становится предметом сценического предьявления³⁴⁹. Характерно, что в предисловиях к нью-йоркскому изданию писатель последовательно различает два модуса повествования — «сцену» (scene) и «картину» (picture)³⁵⁰, отдавая явное предпочтение первой как наиболее интенсивной форме художественного воплощения опыта. Не случайно, описывая ибсеновскую драму, Джеймс называл ее «картиной не действия, а состояния»³⁵¹. Именно такое «состояние», вынесенное наружу, становится центральным предметом изображения и в поздних новеллах Джеймса. В этом контексте правомерно ввести понятие «сцены восприятия» (*scene of perception*), обозначающее способ организации повествования, при котором внутренней процесс (течение «восприятий», смена состояний сознания) подается через внешние корреляты: жест, паузу, оговорку, запоздалую реплику, поверхностный диалог, за которым проступает иной, скрытый смысл. При этом внутреннее не просто предьявляется читателю, но разворачивается как действие, разыгрывается в пределах сцены.

Показательно и то, что высокая степень сценичности делает прозу Джеймса особенно восприимчивой к междиальным трансформациям. Тексты писателя

³⁴⁸ См.: *Greenwood Ch. Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James*. London: Routledge, 2017. P. 45.

³⁴⁹ В этом смысле показательно наблюдение И.А. Вознесенской, которая, сопоставляя технику Джеймса и Дж. Конрада, отмечала, что «сознание наблюдателя — это сцена, где протекает все действие» (см.: *Вознесенская И.А. Джозеф Конрад и Генри Джеймс // Вестник Ленинградского университета. Серия: История. Язык. Литература. 1975. № 14, вып. 3. С. 102.*).

³⁵⁰ См. обсуждение «сцены» и «картины» в общем предисловии к собранию предисловий (р. XXV–XXVI) и предисловию к «Крыльям голубки»: *James H. Preface to “The Wings of the Dove” // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces*. P. 296–306. Джеймс пишет, что различие между ними — «вещь самой переменчивой и самой тонкой тональности».

³⁵¹ “His drama is essentially that supposedly undramatic thing, the picture not of an action but of a condition. It is the portrait of a nature, the story of <...> an état d’âme, and of a state of nerves as well as of soul, a state of temper, of health, of chagrin, of despair” (On the Occasion of Hedda Gabler, p. 461).

неоднократно адаптировался для театра и кино, что подтверждает их внутреннюю ориентированность на перформативное развертывание³⁵². Драматическая структура поздних новелл Джеймса органично переводится на язык сцены и экрана, а «сценический метод» обеспечивает им особую художественную пластичность.

Таким образом, сценичность в новеллах Джеймса 1890-х гг. следует понимать не как частный прием, а как результат глубокой трансформации его повествовательной системы. Возникая на пересечении викторианского наследия, драматургических экспериментов и эстетики «новой драмой», она становится одним из ключевых механизмов перехода к модернистской поэтике. Именно в этом контексте особое значение приобретают новеллы, рассматриваемые далее: каждая из них по-своему демонстрирует превращение внутреннего процесса восприятия в сценически организованное действие.

* * *

Новелла «Каверинг-Энд» (“Covering End”) была опубликована в 1898 г. в сборнике *The Two Magics* вместе с «Поворотом винта». Соседство это не случайно: Джеймс сознательно объединил под одной обложкой, казалось бы, столь разные произведения и по жанру, и по тональности — готическую историю о привидениях и комедийную новеллу о наследстве, браке и социальном маневрировании. Как отмечается, «Каверинг-Энд» занимает несколько «неловкое место» (*stands uneasily*) рядом с «Поворотом винта»³⁵³. Тем не менее, между текстами существует глубокая внутренняя связь. Если в «Повороте винта» призраки выступают как возможная проекция сознания гувернантки, то в «Каверинг-Энд» призрачность³⁵⁴ становится

³⁵² Особенно показательна в этом отношении новелла «Поворот винта», выдержавшая, по разным подсчетам, около 30 адаптаций для кино, телевидения, оперы, балета и театра. Среди наиболее известных: опера Бенджамина Бриттена (1954), фильм «Невинные» (1961, реж. Джек Клейтон), телевизионные версии BBC (1974, 1999, 2009), а также современные сериальные переосмысления.

³⁵³ *Vericat F.L. It's a Kind of Magic: Henry James's "Covering End" and the Ghost in the Literary Machina // The Henry James Review. 2025. Vol. 46, № 1. P. 14.*

³⁵⁴ Показательно, что Джеймс связывал драматургический опыт с «призрачным опытом» (*the ghostly ordeal*), в частности, применительно к непоставленным пьесам (см. и цит. по.: *Vericat F.L.*

метафорой прошлого, родовой памяти и традиции. В обоих случаях Джеймс исследует способность сознания «населять» пространство воображаемыми конструкциями и создавать «магию» (magics — название сборника) из собственных ожиданий.

Особый интерес представляет генезис новеллы. Первоначально «Каверинг-Энд» была написана как одноактная пьеса «Саммерсофт» (“Summersoft”, 1895) специально для Эллен Терри — одной из самых знаменитых актрис викторианской сцены, которой Джеймс искренне восхищался и с которой поддерживал многолетнюю переписку. Пьеса так и не была поставлена при жизни автора. Позднее Джеймс переработал ее в новеллу, а в 1907 г. вновь вернулся к драматургической форме, создав трехактную пьесу «Высшая цена» (“The High Bid”), также не снискавшую заметного успеха³⁵⁵. Аналогичным образом с «Поворотом винта», текст существует в виде нескольких версий, что отражает характерное для Джеймса понимание формы как подвижного процесса. Не случайно исследователи предлагают читать «Каверинг-Энд» и «Поворот винта» как своеобразные зеркальные тексты: первая новелла предлагает своего рода «комический вариант» тех же структур проекции и театрализации реальности, которые во второй приобретают тревожный характер и трагическое звучание³⁵⁶.

Сюжет разворачивается в старинном английском поместье Каверинг-Энд, куда съезжаются несколько персонажей. Капитан Клемент Юль, законный наследник дома, впервые приезжает туда после смерти дяди. Мистер Продмор, богатый делец, держащий поместье в долговой зависимости, готов простить обязательства при условии, что Юль женится на его дочери Коре и выставит свою кандидатуру в парламент от консервативной партии, отказавшись тем самым от собственных радикальных убеждений. Одновременно в поместье появляется миссис Грейсдю — энергичная американская вдова, путешествующая по Англии в

It's a Kind of Magic: Henry James's "Covering End" and the Ghost in the Literary Machina // *The Henry James Review*. 2025. Vol. 46, № 1. P. 14–29)

³⁵⁵ О переработке “Summersoft” в “Covering End” и затем в “The High Bid” см.: *Gage R.P. Order and Design: Henry James' Titled Story Sequences*. New York: Peter Lang, 1988. P. 145.

³⁵⁶ См.: *Soltysik A.M. Recovering “Covering End”: What Queer Theory Can Do for “The Turn of the Screw”* // *Victorian Literature and Culture*. 2008. Vol. 36, № 1. P. 247–252.

поисках архитектурных и бытовых «идей» для своего будущего дома в Миссури. Именно она постепенно становится скрытым режиссером происходящего.

Уже первое описание центрального зала поместья придает пространству отчетливо сценический характер (10, p. 244–245). Архитектурная замкнутость, четкая вертикальная и горизонтальная организация, функциональная значимость входов и выходов, постоянные перемещения персонажей между залом, утренней комнатой и садом создают эффект сменяющихся мизансцен. Дом функционирует как театральная площадка, где каждому герою отведена определенная роль.

Особенно показателен образ мистера Продмора. Его внешность описана с почти карикатурной тщательностью: «синий сюртук, жесткий белый жилет, высокая белая шляпа, которую он держал на голове с каким-то протестующим заломом, и смелое призовое растение в петлице» (“a blue frock-coat and a stiff white waistcoat and a high white that he kept on his head with a kind of protesting cock, while in his buttonhole nestled a bold prize plant”, 10, p. 246). Эта подчеркнутая визуальность превращает героя в типическую фигуру викторианской комедии — властного отца-дельца, убежденного, что он лучше других знает, как следует распорядиться судьбой дочери. Капитан Юль, напротив, определяется именно отсутствием устойчивой роли: он нерешителен, пассивен и словно не способен окончательно занять собственное место в семейном и социальном спектакле.

Центральной и наиболее сложной фигурой становится миссис Грейсдью. Поначалу она выступает как любопытная туристка и наблюдательница, однако постепенно берет на себя функцию постановщика действия: перераспределяет роли, направляет разговоры и организует пространство общения. Ее импровизированное «исполнение» роли экономки³⁵⁷ особенно ярко демонстрирует рефлексивную театральность поведения: миссис Грейсдью не просто играет, но наслаждается самим процессом игры и осознает его условность.

³⁵⁷ ““Do you really mind if I just do it? Oh, I know how: I can do quite beautifully the housekeeper last week at Castle Gaunt’. She fraternized with the company as if it were a game they must play with her...” / “«Не возражаете, если я сделаю это? О, я умею: я могу превосходно сыграть экономку, которую видела на прошлой неделе в замке Гонт». Она втянула всех в эту игру, словно они должны были стать ее соучастниками» (10, p. 283).

Диалоги в новелле выполняют функцию основного действия. Реплики не столько передают информацию, сколько изменяют конфигурацию отношений между персонажами. Так, старый слуга Чиверс выполняет роль своеобразного «хора»: его реплики, часто обращенные в никуда, создают дополнительный комический и лирический план.

Показателен и первый диалог между Юлем и Продмором:

“I’ve certainly brought you down that you may open your eyes!” This, apparently, however, was not what Mr. Prodmor himself had arrived to do with his own.

«Я, разумеется, привез вас сюда, чтобы вы открыли глаза!» Однако мистер Продмор прибыл вовсе не для того, чтобы открыть их самому (10, р. 260).

Повествователь тут же иронически³⁵⁸ уточняет, что сам мистер Продмор прибыл вовсе не затем, чтобы открыть собственные глаза. Возникает эффект двойного видения: читатель наблюдает за персонажами словно из зрительного зала, одновременно воспринимая и их реплики, и скрытое несоответствие между словами и внутренней позицией.

Другой пример — диалог, в котором миссис Грейсдью «ведет» свою партию:

“Come right up!”

Clement Yule, half seated on a table from which his long left leg nervously swung, only looked at her and smiled and smoked. “There’s a party up.”

She remembered afresh. “So we must be the party down? Well, you must give me a chance. That long gallery’s the principal thing I came over from?”

— Поднимайтесь же!

Клемент Юль, полусидя на столе и нервно покачивая длинной ногой, только смотрел на нее, улыбался и курил.

— Ах да, наверху ведь гости, — вспомнила она. — Значит, мы — партия внизу? Что ж, дайте мне шанс. Ради этой длинной галереи я, собственно, и приехала, не так ли? (10, р. 292).

³⁵⁸ Схожий прием ироничного рассказчика-комментатора можно наблюдать и в новелле «Двуликий».

Пространственная организация сцены — «верх» и «низ», распределение персонажей по комнатам, пауза Юля — становится частью скрытого действия. Миссис Грейсдью мгновенно превращает ситуацию в игру ролей, словно импровизируя внутри спектакля.

Особую позицию в этой системе занимает Кора Продмор. Она одновременно включена в общий сценарий и дистанцирована от него. Ее отказ от навязанного брака представляет собой не только личный выбор, но и нежелание участвовать в заранее распределенной системе ролей, предложенной отцом.

Финал новеллы воспроизводит структуру классической театральной развязки: пары соединяются, конфликты разрешаются, напряжение снимается. Однако повествование сохраняет ироническую дистанцию по отношению к этому «счастливому концу». Миссис Грейсдью, фактически выступившая главным режиссером всего действия, отказывается присвоить себе результат и символически возвращает³⁵⁹ дом Чиверсу — старому слуге, который на протяжении всей новеллы сопровождает происходящее своими репликами и комментариями, обращенными то к другим персонажами, то словно к самому себе. Чиверс выступает хранителем не только дома, но и его «сцены»; его неизменное присутствие напоминает, что театральность укоренена в самом пространстве Каверинг-Энд. Возвращения ключей становится не столько передачей собственности, сколько ритуальным завершением спектакля: персонажи покидают сцену, тогда как сам театральный мир остается в ведении того, кто всегда был ее частью, но никогда не претендовал на центральную роль. Именно так новелла замыкается в кольцо театральной метафоры. Каверинг-Энд остается не столько чьим-либо владением, сколько пространством непрерывно разыгрываемого действия, переживающим смену актеров и ролей. Сама же миссис Грейсдью сохраняет позицию зрительницы, удовлетворенной удачно поставленным

³⁵⁹ — You dear old thing — I give it all back to you! («Милый вы мой старина — я все вам возвращаю!», 10, p. 350).

спектаклем (ср. с «Между актов» (“Between the Acts”) В. Вулф, где схожая метафора вынесена в название и определяет структуру романа).

Таким образом, «Каверинг-Энд» представляет собой один из наиболее показательных примеров сценичности. Театральность здесь проявляется не только в происхождении текста или преобладании сценического диалога, но и в самой организации сознания персонажей, которые одновременно исполняют роли и наблюдают за собственным исполнением. Пространство поместья превращается в сцену, а социальные отношения — в систему постоянно разыгрываемых и перераспределяемых ролей.

Новелла «Нона Винсент» (“Nona Vincent”) была опубликована в феврале–марте 1892 г. в журнале *The English Illustrated Magazine* (с иллюстрациями У. Дж. Хеннесси), а затем вошла в сборник *The Real Thing and Other Tales* (1893). Само название сборника иронически обыгрывает категорию «подлинного» (the real thing) в искусстве. Новелла создавалась в период наиболее интенсивных драматургическими экспериментов Джеймса и напрямую отражает его размышления о природе художественной формы в условиях ее сценического воплощения.

Молодой драматург Аллан Уэйворт после череды неудач наконец добивается постановки своей пьесы «Нона Винсент». Главную роль получает актриса Вайолет Грей. Несмотря на интенсивные репетиции, премьера заканчивается провалом: критика единодушно утверждает, что актриса «не поняла роль». На следующий день к Вайолет приходит миссис Алсагер³⁶⁰ — богатая покровительница искусств,

³⁶⁰ Стоит отметить, что ономастический рисунок новелл, анализируемых в данном параграфе («Каверинг-Энд» и «Нона Винсент»), содержит заметный скандинавский след (оттенок), который можно трактовать как сознательную стилизацию под ибсеновскую традицию. Фамилия капитана Юля (Yule) из «Каверинг-Энд» в скандинавском прочтении отсылает к *hjul* («колесо»), что вызывает ассоциации с центральным символом ибсеновской драмы «Росмерсхольм» (“Rosmersholm”, 1886), где мельничное колесо выступает образом неумолимого прошлого. Фамилия Алсагер (Alsager) перекликается с датско-норвежские топонимами (ср. *ager* — «поле», «пашня»), задавая пространственный и «почвенный» регистр для драмы творчества. Практика «говорящих» имен являлась одним из ключевых приемов для Ибсена. Как отмечает Б. Майлат, для скандинавской аудитории смыслы этих имен были прозрачны, но оставались загадочными и «чужеродными» для английских зрителей. Именно эффект «чужеродности» Джеймс, по-

близкий друг и муза Уэйворта, которую драматург считает прототипом Ноны. После двухчасовой беседы с ней Вайолет блестяще исполняет роль, и спектакль превращается в триумф. В финале Уэйворт узнает, что миссис Алсагер «позволила актрисе на себя посмотреть», и это стало для Вайолет настоящим откровением.

Театральность в «Каверинг-Энд» организует социальное взаимодействие персонажей, тогда как здесь она становится внутренней структурой творческого сознания. Пьеса внутри новеллы выступает метафорой самого акта творчества. Выстраивается сложная цепь репрезентаций: реальный прототип (миссис Алсагер) → авторский замысел → сценическая текст → актерское воплощение. Ни одно из этих звеньев не обладает статусом окончательной «реальности» — каждое существует лишь в отношении к другому. И по разные стороны этой цепи две женские фигуры: «оригинал» (миссис Алсагер) и «копия» (Вайолет Грей)³⁶¹. Нона Винсент возникает именно в разрыве между ними, как потенциальность, которая может реализоваться или исчезнуть в момент сценического воплощения.

Это напряжение ярко проявляется уже в диалоге Уэйворта и миссис Алсагер:

“...Thank heaven I can admire Nona Vincent as intensely as I feel that I don't resemble her!”

“Don't exaggerate that,” said Allan Wayworth.

“My admiration?”

видимому, сознательно переносит в свою прозу, маркируя принадлежность своих текстов к традиции «новой драмы» (*Maylath B. The Trouble with Ibsen's Names // Names: A Journal of Onomastics. 1996. Vol. 44, № 1. P. 41–42*).

³⁶¹ Тема «оригинала и копии» в искусстве центральна и для другой новеллы этого же периода — «Подлинные образцы» (“The Real Thing”, 1892), также вошедшей в сборник *The Real Thing and Other Tales*. В ней Джеймс переворачивает тот же принцип: аристократы-«подлинники» оказываются непригодными для художественного воплощения, в то время как профессиональные натурщики-«подделки» создают более убедительные образы. Вместе две новеллы рисуют сложную и неоднозначную картину искусства 1890-х годов, в котором отношения между реальностью и ее репрезентацией, оригиналом и копией, жизнью и искусством утрачивают стабильность и требуют постоянного переопределения. В контексте нашего анализа важно, что и в «Ноне Винсент», и в «Подлинных образцах» женщина (актриса, натурщица) выступает ключевым медиатором, через которого искусство обретает свою «подлинность». При этом эта подлинность неизменно оказывается проблематичной: она всегда требует другой женщины как модели и остается принципиально незавершенной.

“Your dissimilarity. She has your face, your air, your voice, your motion; she has many elements of your being.”

“Then she’ll damn your play!” Mrs Alsager replied.

— Слава богу, я могу восхищаться Ноной Винсент так же сильно, как чувствую, что ничуть на нее не похожа!

— Не преувеличивайте, — сказал Аллан Уэйворт.

— Мое восхищение?

— Ваше несходство. У нее ваше лицо, ваша манера держаться, ваш голос, ваши движения; в ней есть многие черты вашего существа.

— Тогда она погубит вашу пьесу! — отшутилась миссис Алсагер (8, p. 162).

И далее:

“You’ve got your remedy, however: have her done by the right woman.”

“Oh, have her ‘done’—have her ‘done’!” the young man gently wailed.

— Впрочем, у вас есть выход: пусть ее сыграет подходящая женщина.

— Ах, «сыграет», «сыграет»! — мягко простонал молодой человек.

Первый обмен репликами раскрывает парадокс театральности: муза должна быть одновременно близкой и недостижимой. Второй диалог обыгрывает многозначное слово «done» (сыграть/создать/сделать): актриса не просто исполняет роль, но заново создает ее. Уэйворта может написать пьесу, но «оживить» Нону способен только кто-то другой.

Кульминационный эпизод — двухчасовой визит миссис Алсагер к Вайолет Грей — показательно вынесен за пределы непосредственного изображения и дан ретроспективно, через рассказ актрисы³⁶². Именно это «невидимое» событие оказывается решающим:

³⁶² She came to me—she stayed two hours <...> She was just what I wanted <...> She said you thought she was like her. She *is*—she’s exquisite. / Она пришла ко мне и пробыла два часа... Она именно то, что мне не хватало. Она сказала, что вы считаете ее похожей на Нону. Так и есть — она восхитительна. (8, p. 186–187)

For the first time, it the whole study of the part, I had my model—I could make my copy... She was different—she was delightful... she was a revelation.

Впервые за все время репетиций у меня наконец появилась модель — я могла лепить свою копию... Она была иной — она была очаровательница... это стало для меня откровением.

Риторика «модели» и «копии» на первый взгляд воспроизводит традиционную иерархию оригинала и подражания, однако эта иерархия подрывается. Миссис Алсагер сама является в значительной степени продуктом воображения Уэйворта³⁶³, а Нона возникает как эффект пересечения нескольких проекций. Авторство оказывается распределенным: драматург создает текст, но «оживить» образ на сцене способны только женские фигуры — муза и актриса³⁶⁴.

В этом контексте примечательные мотивы, которые критика определяет как «экстрасенсорные». Как отмечает Л. Идел, возникает эффект своеобразной «циркуляции»³⁶⁵ образа между сознаниями — от Уэйворта к миссис Алсагер и далее к Вайолет, — не принадлежа окончательно ни одному из них.

Таким образом, «Нона Винсент» выходит далеко за рамки театральной тематики, формулируя более общий тезис о пределах искусства: воплощение всегда опосредованно, авторство распределено, а «подлинное» (the real thing) возникает в пространстве между сознаниями. В отличие от «Каверинг-Энд», где театральность проявляется преимущественно как социальная игра, здесь она становится метафорой самого творческого процесса. Уэйворт, формально создатель пьесы, в итоге занимает позицию зрителя: он может вообразить Нону, но не способен заставить ее «ожить». Эта функция принадлежит женским персонажам, который выступают необходимыми медиаторами между замыслом и воплощением.

³⁶³ Как отмечает С. Кэппелер, миссис Алсагер предстает «истинной художницей» из трех главных персонажей, поскольку в тексте она характеризуется как «даже более литературная и более художественная», чем Уэйворт (*Kappeler S. Reading and Writing in Henry James. London: Macmillan, 1980. P. 98–99*).

³⁶⁴ В уже упомянутой статье Джеймс характеризует трагедию Гедды как невозможность «найти свой выход на сцену».

³⁶⁵ *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural. New York: Taplinger, 1970. P. 174–176.*

* * *

Новелла «Ученик» (“The Pupil”) была впервые опубликована в Longman’s Magazine (март-апрель 1891 г.), а позднее вошла в сборник *The Lesson of the Master and Other Tales* (1892). Текст возник в исключительно важный переходный период творчества Джеймса: вскоре после его статьи об Ибсене и накануне активного обращения к драматургии. В этом смысле «Ученик» занимает особое положение: сценический принцип здесь еще не выведен на уровень открытой метапоэтики, как в более поздних произведениях, но уже глубоко проникает в организацию повествования и определяет структуру персонажей.

Как отмечает Л. Идел, в основе новеллы лежит услышанный Джеймсом анекдот (7, р. 11), однако биографический материал был радикально переработан в текст, где центральным становится не внешнее событие, а особый режим восприятия и распределения знания.

Молодой выпускник Оксфорда, «несчастный» чувствительный джентльмен Пембертон нанимается гувернером к одиннадцатилетнему Моргану Морину — необычайно умному, но физически слабому мальчику из американской семьи, ведущей экстравагантный и финансово неустойчивый образ жизни в Европе. Постепенно Пембертон обнаруживает, что семья Моринов — типичные «авантюристы»: они живут не по средствам, не платят долгов, водят сомнительные знакомства («принцы» с иностранными титулами), постоянно меняют места пребывания и систематически эксплуатируют привязанность гувернеров к ребенку. Морган, который прекрасно понимает истинное положение дел, становится не только учеником Пембертона, но и его тайным союзником и моральным ориентиром. Кульминация наступает, когда полностью разорившиеся родители предлагают Пембертону забрать мальчика «навсегда». Эмоциональное потрясение оказывается для Моргана непосильным, и он умирает от сердечного приступа.

Семья Моринов представляет собой замкнутое сценическое пространство, внутри которого непрерывно воспроизводится один и тот же спектакль — демонстрация респектабельности и благополучия при полной экономической и

моральной несостоятельности. Уже первые сцены выстроены по законам театральной композиции: фиксированная локация (вилла в Ницце, комната, окна, балкон), значимые входы и выходы персонажей, функциональная роль (эпизод с веером), диалог как инструмент борьбы за контроль над ситуацией. Попытка Пембертона заговорить о жалованье (*the figure of his salary* 7, p. 409) мгновенно блокируется миссис Морин через ловкую смену мизансцены (7, p. 410–412). В этот момент Морган впервые нарушает правила семейной игры, произнеся фразу, которая разоблачает спектакль: «*They'll give you anything you like*» (7, p. 411). Мальчик разоблачает фасад («мы живем очень хорошо, нам ничего не жалко»), одновременно раскрывая механизм семейной стратегии. Мать называет его “*too quaint*”, но не может скрыть тревоги.

Структура новеллы, как описывает Идел в предисловии к седьмому тому, строится на «двойной точке зрения» — «тревожном видении мальчика, отраженном в восприятии преданного ему гувернера» (7, p. 11). Этот прием создает специфическую форму сценичности: действие не только разыгрывается, но и постоянно комментируется через несовпадение двух уровней знания. Пембертон постепенно догадывается о положении вещей, тогда как Морган изначально располагает этим знанием, но вынужден хранить молчание.

Конфликт в «Ученике» разворачивается на нескольких пластах. Экономический (невыплата жалованья) задает внешнюю мотивацию, психологический формирует глубокую привязанность Пембертона к ребенку, однако определяющим становится подтекстный пласт. Взрослые члены семьи последовательно поддерживают социальные маски, не совпадающие с их реальным поведением. Миссис Морин разыгрывает «преданную мать», перекладывая заботу на гувернера; мистер Морин — «светского человека», скрывающего систематическую безответственность; Пембертон — «скромного джентльмена», не способного настоять на собственных интересах. На этом фоне позиция Моргана принципиально иная: он не участвует в общей игре, а вскрывает ее механизм. Его способность видеть несоответствие между видимостью и реальностью делает его одновременно самым зрячим и самым уязвимым персонажем. Особенно

показательная сцена на скамейке в Нище (гл. 3), где Морган вновь нарушает правила семейной игры: *You're jolly old humbug!* / Вы, дружок, обманщик! (7, р. 420). Эта детская, на первый взгляд, дерзость на самом деле становится точным диагнозом. Мальчик фиксирует фундаментальное несоответствие между словами Пембертона (*they're charming people* / они очаровательны) и реальностью, которую оба прекрасно видят. В этот момент происходит первое нарушение конвенции: ребенок разоблачает взрослую игру в благополучие, а Пембертон впервые ощущает, что их отношения выходят за рамки обычной связи гувернера и ученика.

Композиционно текст строится на чередовании напряженных диалогических сцен и «пауз» (описаний совместных прогулок на набережных, посещения музеев, чтения в книжных лавках). Однако эти паузы не выполняют функцию разрядки: именно в них происходит кристаллизация понимания. Показателен эпизод в «маленькой рабской комнате» (*his little servile room*). Глядя на голую грязную стену напротив, Пембертон впервые проговаривает про себя: *«He had simply given himself away to a band of adventurers»* (Он просто попался в лапы банды авантюристов, 7, р. 426, гл. 4). В этот момент происходит внутреннее осознание, структурно близкое к драматическому перелому. Джеймс мастерски показывает постепенность этого осознания:

Even when this truth became vivid to their ingenious inmate he remained unconscious of how much his mind had been prepared for it by the extraordinary little boy who had now become such a complication in his life. Much less could he then calculate on the information he was still to owe to the extraordinary little boy (7, p. 427).

Однако даже тогда, когда истина эта сделалась очевидной для их пытливого постояльца, он всё еще не понимал, в какой степени он был к ней подготовлен необыкновенным мальчиком, из-за которого теперь так осложнилась вся его жизнь. Еще меньше мог он тогда рассчитывать на те сведения, которые ему предстояло впредь получить все от того же необыкновенного существа (пер. А. Шадрина)³⁶⁶.

³⁶⁶ Избранные произведения, 1979. С. 200.

Особую роль в новелле играет мотив молчания. В одной из ключевых сцен Морган объясняет Пембертону, почему не говорит родителям правду о происходящем. Молчание выступает здесь не как пассивность, а как форма защиты, причем не столько себя, сколько любимого взрослого. Ребенок берет на себя моральную ответственность, с которой не справляются взрослые. Эта инверсия ролей усиливает трагическое напряжение.

Финальная сцена концентрирует все линии конфликта. Когда разорившиеся родители неожиданно предлагают Пембертону забрать Моргана, воображаемый сценарий спасения актуализируется. Мальчик переживает вспышку «мальчишеской радости» (*boyish joy*, 7, p. 459), но она длится лишь мгновение. Эмоциональное потрясение оказывается для него непосильным³⁶⁷. Как замечает Идел, смерть Моргана — это крах «фантазии побега», которую разделяли оба героя. Решающим становится не само предложение родителей, а «вся сцена» — ее эмоциональная интенсивность, превратившая долгожданный выход из семейного спектакля в трагедию³⁶⁸.

Таким образом, в «Ученике» сценический принцип достигает высокой степени интеграции. Семья Моринов функционирует как замкнутая сцена, где все взрослые участники поддерживают иллюзию благополучия ценой систематического искажения реальности. Единственный персонаж, способный ясно видеть этот механизм, — ребенок, — лишен возможности действовать. В

³⁶⁷ Help, help! he's going, he's gone! <...> "He couldn't stand it, with his infirmity," said Pemberton—"the shock, the whole scene, the violent emotion" (7, p. 460).

³⁶⁸ Важным интертекстуальным фоном является и драма Ибсена «Дикая утка» (1884). Джеймс с большой теплотой и вниманием пишет об образе Хедвиг Экдал — маленькой девочки с больными глазами, которая становится жертвой семейного самообмана: "...of that irresistibly touching image, so untainted with cheap pathos, Hedvig Ekdal, the little girl with failing eyes, in *The Wild Duck*, who pores over her story-book in the paltry photographic studio of her intensely *humbugging* (курсив мой. — А.Л.) father (On the Occasion of 'Hedda Gabler, p. 465)" / «...о том неотразимо трогательном образе, столь свободном от дешевой патетики, — Хедвиг Экдал, маленькой девочке с больными глазами в "Дикой утке", которая склоняется над своей книгой сказок в жалкой фотостудии своего отца-лицемера». Это прямое свидетельство того, что Джеймс не только знал «Дикую утку», но и был глубоко затронут фигурой ребенка-жертвы, чья чистота и моральная зоркость делают его особенно уязвимым перед взрослым самообманом. Параллель с Морганом Морином здесь очевидна: оба ребенка обладают зорким моральным зрением и оба погибают, не выдержав столкновения с ложью и лицемерием взрослых.

результате конфликт разворачивается не столько между персонажами, сколько между видением и молчанием, знанием и невозможностью его высказать. В такой конфигурации «драма» перестает быть формой представления и становится фундаментальным условием существования сознания.

Новелла «Смерть льва» (“The Death of the Lion”) была впервые опубликована в январе 1894 г. в журнале *The Yellow Book*³⁶⁹, затем вошла в сборник “Terminations” (1895) и позднее в нью-йоркское издание (т. XV). Этот период совпадает с кульминацией драматургических экспериментов Джеймса и одновременно с наиболее интенсивной фазой его размышлений о природе литературной репутации и механизмов публичности.

Сюжет новеллы отчасти перекликается с «Узором ковра». Безымянный рассказчик, молодой журналист, получает от своего редактора, мистера Пинхорна, задание написать очерк о Ниле Парадее — малоизвестном писателе, чьи книги производят на него впечатление подлинного гения. Вместо ожидаемого «сенсационного» материала рассказчик создает вдумчивый критический этюд, который редакция отвергает. Почти одновременно Парадей неожиданно обретает широкую известность: ведущая газета *The Empire* объявляет его «национальной гордостью». С этого момента жизнь писателя превращается в непрерывный публичный спектакль: его осаждают журналисты (мистер Морроу), светские львицы (миссис Уикс Уимбуш), поклонницы (мисс Фанни Хёртер) и назойливые коллеги (Гай Уолсингем и Дора Форбс). Попытки рассказчика защитить Парадея от этого вторжения оказываются тщетными. В загородном доме миссис Уимбуш Парадея вынуждают играть роль «льва» — центральной фигуры салонного представления. Рукопись его главного произведения теряется, здоровье окончательно подрывается, и Парадей умирает, так и не завершив задуманного труда.

³⁶⁹ Журнал *The Yellow Book* (1894–1897) — одно из самых известных периодических изданий английского декаданса, выходившее под художественной редакцией Обри Бёрдсли и ориентированное на эстетизм, символизм и «искусство для искусства». Публикация в этом журнале сама по себе была высказыванием.

Уже система персонажей выдает подчеркнуто театральную организацию повествования. Говорящие фамилии³⁷⁰ (Morrow, букв. «завтра» — вечно спешащий, живущий одним днем журналист; Pinhorn, букв. «булавочный рог» — мелкий, уязвляющий издатель, Wimbush, whim + ambush — «прихоть» и «засада», точно передающий суть хозяйки усадьбы) функционируют как амплуа, задающие поведенческие модели³⁷¹. Персонажи не столько развиваются, сколько разыгрывают предписанные им роли, что сближает новеллу с традицией комедии нравов и, шире, сценического типажа.

Показательно, что новелла начинается с включения самого рассказчика в этот «спектакль». Он приезжает к Парадею как агент той же системы, призванный «разделать» писателя (to write him up). Перелом, «перемена сердца» (change of heart), происходит в момент личной встречи, однако эта этическая трансформация не выводит рассказчика за пределы институциональной логики. Его текст отвергнут³⁷², и тем самым подчеркивается: даже попытка «правильного» прочтения невозможна внутри журналистской машины. Даже «добрый» журналист — часть той же хищнической системы. Рассказчику удастся избежать этой участи, хотя сам он признает, что это было почти чудо (“a miracle—as pretty as some old miracle of legend—had been wrought on the spot to save me”, 9, p. 81); остальные же оказываются в ловушке системы.

Ключевой поворот связан с внезапным обретением Парадеем публичности. Рассказчик описывает публикацию статьи в *The Empire* как ритуальный «залп»: «словно при рождении принца» (“fired, as if on the birth of a prince, a salute of a whole column”, 9, p. 85). В одно мгновение частный человек исчезает, уступая место публичной фигуре. Рассказчика фиксирует мгновенность этого перехода:

³⁷⁰ Имя Paraday, вероятно, обыгрывает paradise («рай») как указание на отстраненность героя от повседневного мира и его почти утопическую принадлежность сфере «чистого» искусства. Одновременно в нем можно услышать и греческую приставку para- («рядом», «в стороне», «мимо»), намекающую на его парадоксальное положение писателя, существующего как бы рядом со славой, но не совпадающего с ней.

³⁷¹ О театральной и семантической функции имен в новелле: *Horell J.T.* A “Shade of a Special Sense”: Henry James and the Art of Naming // *American Literature*. 1970. Vol. 42, № 2. P. 213–214.

³⁷² С грубой отповедью: «Что вы пытаетесь мне подсунуть?»

What all this meant rolled over me, and I fear I grew a little faint <...> In a flash, somehow, all was different; the tremendous wave I speak of had swept something away. It had knocked down, I suppose, my little customary altar, my twinkling tapers and my flowers, and had reared itself into the likeness of a temple vast and bare” (9, p. 86).

Событие это накрыло меня как огромной волной, и я едва не потерял сознания <...> В одно короткое мгновение все в корне переменялось, исполинская волна заодно унесла с собой нечто чрезвычайно для меня важное: она разрушила мой маленький алтарь, украшенный скромными цветами и мерцающими свечками, и на его месте воздвигла огромный пустой храм (пер. Т. Литвиновой)³⁷³.

Парадей становится «современником» (contemporary), то есть общественным достоянием, существующим уже не для себя, а для публики. Его частная жизнь превращается в непрерывное представление.

Особенно показательна сцена визита мистера Морроу (гл. IV–V), представителя «синдиката из тридцати семи влиятельных журналов». Морроу не интересуется мнением Парадея; он требует от него «авторитетного слова» по заранее заданной повестке о допустимости в литературе запретных тем. Он уже взял интервью у Гай Уолсингем (которая, как выясняется, — женщина, пишущая под мужским псевдонимом, чтобы иметь «большую свободу», “larger latitude”), и у Доры Форбс (который, как выясняется, — мужчина, пишущий под женским псевдонимом, потому что «дамы пользуются большей популярностью»). Эта сцена — гениальная сатира на журналистику. Интервью превращается в акт принуждения: журналист уже знает, какой ответ ему нужен, и лишь ищет подпись под готовым нарративом.

Аналогичным образом функционирует и салон Миссис Уимбуш, «универсальный зверинец» (universal menagerie, 9, p. 94), где знаменитости экспонируются как редкие экспонаты. Парадей здесь «существо почти геральдической причудливости» (“a creature of almost heraldic oddity”), декоративный объект, чья ценность определяется не содержанием его книг, а

³⁷³ Повести и рассказы, 1973. С. 193.

символическим статусом «великого писателя». Она, по-видимому, почти не знакома с творчеством Парадея. На прямой вопрос рассказчика: «Что он вам читал?» Миссис Уимбуш после заметного замешательства отвечает неопределенно “oh all sorts of things!” (9, p. 106). Рассказчик колеблется между двумя объяснениями: является ли этот ответ «смутным воспоминанием» (“an imperfect recollection”) или же «совершенной ложью» (“a perfect fib”). Однако особенно показательным продолжением сцены: миссис Уимбуш, как замечает рассказчик, прекрасно понимать его «невысказанный комментарий» относительно ее способности воспринимать подобные вещи (“her perception of such things”). Под сомнение ставится не только ее знакомство с произведениями Парадея, но и сама глубина ее эстетического восприятия³⁷⁴

Кульминация наступает в загородном доме миссис Уимбуш в Престидже, где Парадея заставляют читать рукопись перед избранной публикой. Рукопись, передаваемая из рук в руки, бесследно исчезает. Трагедия обретает фарсовый оттенок: произведение искусства гибнет не от цензуры или злой воли, а от беспечности и тщеславия светского общества. Рассказчик фиксирует этот момент в лаконичной формуле: «*Le roy est mort—vive le roy*» (9, p. 115) — «Король умер, да здравствует король». На место Парадея немедленно встает новый «лев» (Гай Уолсингем, которая с энтузиазмом читает свои произведения), и спектакль продолжается.

Смерть Парадея вынесена на периферию повествования и лишена внешней патетики. Последние дни он проводит с рассказчиком, гуляя по пустым террасам. В последней сцене он обращается к рассказчику, говоря о рукописи:

“That thing I read you that morning, you know.”

“In your garden that dreadful day? Yes!”

“Won’t it do as it is?”

³⁷⁴ Как отмечает Р. Уоллес, миссис Уимбуш выступает своеобразным пародийным двойником рассказчика: подобно ему, она стремится «обладать» Парадеем, однако если рассказчик мыслит это обладание как интимное духовное родство и исключительное понимание, то для миссис Уимбуш оно принимает форму публичной демонстрации и социального присвоения. Wallace R. Henry James and the Comic Form. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975. P. 166–167.

“It would have been a glorious book.”

“It is a glorious book.... “Print it as it stands—beautifully.” (9, p. 117)

— Та штука, которую я вам читал, помните?

— У вас в саду, в тот ужасный день? Помню.

— Может, она и в этом виде?..

— Ах, какая это была бы славная книга!

— Она и есть славная книга... Напечатайте её как есть, и покрасивей (пер. Т. Литвиновой)³⁷⁵.

Это утверждение окончательной ценности текста контрастирует с его физическим исчезновением. Однако рукопись так и не будет найдена; возможно, она уничтожена случайно, как ненужная вещь. Труд, который должен был стать «великолепной книгой», уничтожается самим механизмом своей публичной циркуляции.

Особое положение в новелле занимает Фанни Хёртер, единственный персонаж, который сознательно отказывается участвовать в этом спектакле. В отличие от всех остальных, она не стремится «увидеть» Парадея, не пытается приблизиться к нему ради престижа или материала. Ее «отсутствие» становится единственным подлинным жестом уважения к писателю³⁷⁶. Именно с ней у рассказчика возникает единственная связь, основанная не на эксплуатации, а на общем переживании утраты³⁷⁷.

³⁷⁵ Повести и рассказы, 1973. С. 227.

³⁷⁶ Как замечает М.Д. Шпрингер, Фанни — единственное серьезное отступление от сатирического порядка в новелле. См.: *Springer M.D. Forms of the Modern Novella*. Chicago: University of Chicago Press, 1975. P. 83–90 (особенно: p. 87).

³⁷⁷ Рассказчик остается с чувством утраты и смутной надеждой когда-нибудь отыскать «утраченное сокровище». Как замечает Э. Пул, он «более удачлив, чем рассказчик «Писем Асперна», поскольку благословлен в своей миссии одобрением писателя и поддержкой преданной союзницы», однако это оказывается лишь слабым утешением. Существенно другое: сама безличная машина литературной индустрии продолжает работать, сменяя одних «львов» другими. Новелла, которую Пул определяет как изображение «драмы у порога, которую писатель подслушивает», строится по законам комедии нравов — жанра, который Джеймс пытался освоить в годы своих театральных экспериментов. «Сцена» здесь не столько конкретное пространство, сколько сама структура литературной культуры *fin de siècle*, превращающая писателя в экспонат, а его творчество — в объект потребления.

В этом аспекте «Смерть льва» вступает в диалог и с ибсеновской традицией. Мотив утраченной рукописи сближает новеллу с «Геддой Габлер». Рукопись Левборга выступает символическим «дитем», которое Гедда сжигает, не в силах вынести мысли, что другая женщина (Теа) может стать его «матерью». Рукопись Парадея тоже, своего рода, символическое дитя, но погибает она не от осознанного акта насилия, а от беспечности, тщеславия и легкомыслия окружающих. Примечательно, что пьеса Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), написанная через пять лет после новеллы Джеймса, перекликается с ней. Скульптор Рунек, достигнув славы, осознает, что его лучшие произведения превратились в «глину и прах», поскольку создавались ради признания, а не ради искусства. У Джеймса Парадей тоже гибнет от славы, но в отличие от Рубека, не несет вины за свое падение — слава обрушивается на него извне.

В «Смерти льва» сценичность более не зависит от воли персонажа. Герой мечтает лишь о возвращении к своему уединенному труду, к «маяку» (lighthouse, 9, p. 109) внутренней сосредоточенности. Однако сама возможность такого возвращения безвозвратно утрачена. Так, в новелле демонстрируется наиболее радикальный вариант той логики, которая в других текстах Джеймса проявляется в более скрытом или рефлексивном виде: «сцена» перестает быть пространством временного исполнения роли и превращается в всеобъемлющую среду существования, из которой невозможно выйти.

Это смещение существенно для поздней поэтики Джеймса. В центре его новеллистики всё настойчивее проступает не событие само по себе, а сознание героя, вынужденное соотносить себя с ролями, интерпретациями и ожиданиями, навязанными извне или возникающими внутри него самого. Анализ «потока восприятий» показал, что субъективное восприятие выступает как единственная достоверная реальность. Однако именно эта сосредоточенность обнаруживает внутреннюю двойственность.

На этом фоне история Нила Парадея приобретает особую показательность. Абсурд, с которым он сталкивается, носит прежде всего внешний, социальный характер: литературная индустрия, «универсальный зверинец» миссис Уимбуш,

утрата рукописи в хаосе светского существования — всё это демонстрирует, как механизмы публичности подчиняют и разрушают художника. В «Ученике», «Ноне Винсент» и «Каверинг-Энд» сценичность еще в значительной степени структурирует поведение и отношения персонажей; в «Смерти льва» она возникает как безличная, тотальная сила, полностью определяющая существование героя. Граница между «ролью» и «подлинностью», между переживанием и его восприятием постепенно теряет устойчивость.

Именно здесь обнаруживается более глубокое следствие «сцены восприятия». Герои существуют одновременно внутри переживания и вне его, превращая самих себя в объект рефлексии. Эта раздвоенность между переживающим и наблюдающим «я» становится источником особого трагического напряжения поздних новелл писателя. «Театрализация» внутреннего опыта тем самым подготавливает переход к иной проблематике — к своеобразной «драме восприятия», к исследованию героя, разрывающегося между возможностью и действительностью, между воображаемой жизнью и жизнью прожитой.

2.3. Герой поздних новелл: между возможностью и действительностью

Два предыдущих параграфа настоящей главы были посвящены формальным аспектам проблемы восприятия в новеллах Джеймса. Мы рассмотрели, как в малой прозе писателя вырабатываются новые способы изображения внутреннего опыта: «поток восприятия» как повествовательную форму и «сцену восприятия» как принцип организации драматического конфликта. Однако за формальными поисками стоит более глубокая проблема: что происходит с сознанием, когда оно оказывается замкнуто внутри собственного опыта и лишается устойчивой связи с реальностью? Этот вопрос выводит позднюю новеллистику за пределы собственно поэтики и позволяет увидеть в ней одно из ранних выражений той экзистенциальной проблематики, которая станет центральной для литературы XX века.

Р. Хупл, анализируя позднее творчество Джеймса, обращает внимание на парадоксальную природу джеймсовского «впечатления» (*impression*). С одной стороны, впечатление остается единственным способом контакта с внешним миром; с другой — именно оно делает невозможным окончательное знание. Хупл определяет это как «изоляцию восприятия» (*the isolation of perception*), подчеркивая, что впечатления — это «скользящие трюки света и другие сенсорные вторжения из мира» (*slashing tricks of light and other sensual intrusions from the world*)³⁷⁸, обладающие нестабильным и уязвимым характером. Они остаются «первичным источником данных о мире», но одновременно составляют его наиболее хрупкую и ненадежную часть. В результате восприятие оказывается одновременно необходимым и ненадежным, а «хрупкость впечатлений» (*fragility of impressions*) становится не только эстетической, но и экзистенциальной проблемой. Как подчеркивает Хупл, напряжение между «воспринимающими возможностями и уязвимостью впечатления как способа познания» (*the perceptual possibilities and liability of the impression as a way of knowing*) и составляет движущую силу джеймсовского нарратива. Иными словами, сама форма повествования у Джеймса рождается из разрыва между субъектом и миром, который невозможно преодолеть до конца.

При этом «сознание» по Джеймсу не замкнуто в себе полностью, но и не обладает устойчивыми средствами выхода к другому. Наиболее радикально эту проблему формулирует Ф. Сикер, рассматривающий любовь в творчестве Джеймса как попытку преодоления границ индивидуального «я». В его прочтении персонажи стремятся к своеобразному «трансперсональному контакту», к возможности бессознательного соприкосновения с другим сознанием (*unconscious contact with another*). Показательно, что такая повышенная восприимчивость чаще

³⁷⁸ *Hoople R.P.* In *Darkest James: Reviewing Impressionism, 1900–1905*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 2000. Хупл показывает не только то, как Джеймс развивает эту импрессионистскую оптику, но и то, как его первые читатели — критики 1900–1905 гг. — мучительно пытались подобрать слова для описания этой новой техники, не имея в распоряжении самого термина «импрессионизм».

всего связана с женскими персонажами³⁷⁹, как уже отмечалось в первой главе на материале более ранних новелл. Однако эта открытость оказывается не преодолением одиночества, а новым источником уязвимости: контакт с другим грозит утратой собственной целостности (*destroys one consciousness at the expense of another*). Сознание, таким образом, оказывается заключено в противоречии между стремлением к близости и невозможностью полного взаимопонимания.

Показательно, что сходные проблемы — нестабильность восприятия, одиночество сознания, невозможность окончательной верификации опыта — разрабатываются и в других европейских литературах рубежа веков. Как показывает Х. Питер Стоуэлл, и у Чехова, и у Джеймса, «размывание сенсорных впечатлений» создает эффекты, которые Стоуэлл связывает с живописью Моне и музыкой Дебюсси³⁸⁰. Однако если Чехова прежде всего интересует трагизм повседневного существования, то у Джеймса центральной проблемой становится само сознание — его неспособность совпасть с жизнью, удержать момент опыта прежде, чем он будет утрачен или превращен в объект рефлексии. Объединяет писателей ощущение, что подлинная драма разворачивается не в поступках, а в том, что остается невысказанным, — в паузах, в недосказанности, в том, как герои не могут или не решаются сказать друг другу главного.

В европейской интеллектуальной традиции второй половины XIX в. подобная разорванность получает философское осмысление. Здесь уместно обратиться к еще одному скандинавскому автору, чье имя, подобно имени Х. Ибсена, связано с пересмотром устоявшихся представлений о личности, морали и вере — как в скандинавском контексте, так и в более широкой европейской перспективе. Сёрен Киркегор, датский мыслитель, чьи работы начинают постепенно входить в интеллектуальный обиход (в том числе и через немецкие переводы) именно в этот период, в работе «Повторение» (1843) различает два

³⁷⁹ “It’s only love that gives his women their mysterious powers” (*Sicker P. Love and the Quest for Identity in the Fiction of Henry James. P. 122*).

³⁸⁰ *Stowell H.P. Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens: University of Georgia Press, 1980.* Цит. по рецензии Дж Кеннеди, который приводит эту формулировку, суммируя центральный тезис Стоуэлла: *Kennedy J.G. Literary Impressionism, James and Chekhov (review) // The Henry James Review. 1980. Vol. 1, № 3. P. 272–273.*

фундаментальных способа отношения человека ко времени: воспоминание и повторение³⁸¹. Принципиальное различие между ними, как покажет время, станет созвучным поздневикторианским поискам новой субъективности. Воспоминание обращено к утраченному и фиксирует человека внутри прошлого; повторение же связано с возможностью будущего и подлинного существования. Воспоминание, по Киркегору, «делает человека несчастным», поскольку замыкает его на том, что безвозвратно ушло. Герои Джеймса почти неизменно оказываются пленниками именно воспоминания. Они существуют в пространстве несостоявшихся возможностей, непрерывно возвращаясь к тому, что могло бы произойти, но так и не произошло.

Принцип «посещаемого прошлого» (*visitable past*), подробно рассмотренный в первой главе, соответствует именно логике воспоминания. Однако в поздних новеллах Джеймса этот принцип оборачивается своей противоположностью³⁸². Прошлое перестает быть «посещаемым» в прежнем смысле: возвращение к нему уже не открывает перспективы нового опыта, а лишь усиливает ощущение утраты и опоздания. Герои Джеймса застревают в режиме воспоминания, которое не переходит в действие. Они возвращаются к утраченной возможности, но это возвращение не открывает будущего. В результате сознание оказывается замкнутым в собственных проекциях, а «жизнь» сводится к их бесконечному перебору.

Не случайно в записных книжках и предисловиях к нью-йоркскому изданию Джеймс вновь и вновь обращается к фигуре героя, существование которого

³⁸¹ «Повторение и воспоминание — одно и то же движение, только в противоположных направлениях: воспоминание обращает человека вспять, вынуждает его повторять то, что было, в обратном порядке, — подлинное же повторение заставляет человека, вспоминая, предвосхищать то, что будет. Поэтому повторение, если оно возможно, делает человека счастливым, тогда как воспоминание — несчастным». См.: *Киркегор С. Повторение* / пер. с дат. П.П. Ганзена. М.: Лабиринт, 1997. С. 7–8. (Перевод дан с небольшими уточнениями по современным изданиям: у Ганзена воспоминание соответствует киркегоровскому *erindring*, а повторение — *gjentagelse*; именно это различие лежит в основе его философской антропологии).

³⁸² Здесь вступает в силу понятие *unvisitable past*, которое Миллисент Белл ввела применительно к «Письмам Асперна», полемически переворачивая джеймсовскую формулу из предисловия к этой новелле.

определяется ожиданием. Работая над замыслом «Зверя в чаще», он набрасывает образ человека, «преследуемого страхом, что *что-то* с ним случится»:

<...> a man³⁸³ haunted by the fear more and more, throughout life, that *something will happen to him*: he doesn't quite know what <...> "It *will* come, it will still come," he finds himself believing <...> "It will come before death; I shan't die without it."³⁸⁴

Человек, которого чем дальше, тем сильнее преследует страх: с ним *что-то* случится; и он сам толком не знает, что именно... «оно придет, оно всё равно придет», — убеждает он себя. Оно придет прежде смерти; я не умру, не дождавшись его.

В другом месте, размышляя о коллизии «слишком поздно» (*too late*) Джеймс описывает героя, для которого воображение становится формой самоограничения, а жизнь — чередой неосуществленным возможностей:

What is there in the idea of *Too late*—of some friendship or passion or bond—some affection long desired and waited for, that is formed too late? <...> It's a passion that *might* have been³⁸⁵.

Что есть в идее «Слишком поздно» — некой дружбы, страсти или связи — некой привязанности, которую долго желали и ждали, но которая возникает слишком поздно? <...> Страсть, которая *могла бы* быть.

Кульминация эта ситуация достигает в той же записи от 1901 г., где она облекается в форму пророческого диалога:

³⁸³ Примечательно, что в той же записи Джеймс сразу же определяет и носителя этого «второго сознания». Им оказывается «женщина»: Mustn't indeed the "2d consciousness" be some woman, and it be she who *helps* him to see? She has always loved him—yet, *that*, for the story, "pretty," and he, saving, protecting, exempting his life (always, really, with and *for* the fear), has never known it. <...> She meanwhile, all the time, sees his life as it is. / Не должно ли это «второе сознание» быть женщиной, и не она ли помогает ему увидеть? Она всегда любила его — однако он, оберегающий, защищающий, избавляющий свою жизнь от рисков (всегда, по сути, во власти этого страха), никогда этого не знал. <...> Она же все это время видит его жизнь такой, какова она есть.

³⁸⁴ Заметка от 27 августа 1901 (CN, p. 198–199).

³⁸⁵ Запись от 5 февраля 1895 (CN, p. 112).

“It *has*, the great thing you’ve always lived in dread of <...> it *has* happened to you.” He wonders—when, how, what? “What is it?—why, it is that *nothing* has happened!”³⁸⁶

«То самое великое, чего ты всегда страшился <...> оно с тобой случилось». Герой недоумевает — когда, как, что же? «Что же это?» — Да то, что *ничего* не случилось! (CN, p. 199)

Здесь поздняя новеллистика Джеймса подходит к одной из центральных тем литературы модернизма: трагедии сознания, которое не успевает за собственной жизнью. «Посещаемое прошлое» уступает место «непосещаемому будущему». Воспоминания дробятся и утрачивают связность, а сознание нацелено не на припоминание, а на потенцию, на то, что могло бы быть, но так и не случилось. Герои Джеймса существуют как будто одновременно внутри опыта и вне его, превращая проживаемую жизнь в объект бесконечной интерпретации. Возможность оказывается для них значимее действительности, а рефлексия — сильнее непосредственного переживания. В этом корень того опыта, который позднее назовут «подлинным существованием».

Отсюда возникает характерная для позднего Джеймса фигура героя ретроспективного прозрения. Однако такое прозрение не ведет к спасению или обретению истины; напротив, оно лишь обнаруживает, что сама жизнь оказалась прожита в модусе ожидания, отсрочки и нереализованности. «Драма восприятия», которая на формальном уровне проявлялась в асинхронности сознаний и ироническом разрыве между знанием героя и знанием читателя, здесь получает свое экзистенциальное завершение. Рассматриваемые далее новеллы представляют различные вариации этой ситуации.

* * *

Новелла «Зверь в чаще» (“The Beast in the Jungle”), впервые опубликованная в 1903 г. в сборнике “The Better Sort”, по единодушному признанию критики,

³⁸⁶ Полуужирный шрифт в цитате мой. — А.Л.

принадлежит к вершинам позднего творчества Г. Джеймса. В предисловии к нью-йоркскому изданию автор иронически называл ее «великим отрицательным приключение» (“a great negative adventure”):

His career thus resolves itself into a great negative adventure, my report of which presents, for its centre, the fine case that has caused him most tormentedly to “burn,” and then most unprofitably to stray. <...> He has indeed been marked and indeed suffered his fortune—which is precisely to have been the man in the world to whom nothing whatever was to happen³⁸⁷.

Его жизнь, таким образом, превращается в великое отрицательное приключение; в основе моего повествования о нем лежит тот примечательный случай, который заставил его мучительно «гореть», а затем — бесплодно блуждать. <...> Он действительно был отмечен судьбой, но судьба его состояла именно в том, чтобы быть человеком, с которым вообще ничего не должно было случиться.

Это определение задает довольно парадоксальную тональность новеллы: *отсутствие события* и есть то единственное событие, которое случается с героем. Джон Марчер, живет в убеждении, что ему предназначено некое исключительное переживание (“the sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible”, 11, p. 359). Это ожидание определяет всю суть его существования. Жизнь воспринимается им как подготовка к грядущему событию, которое однажды должно оправдать его исключительность.

В основе сюжета — встреча Марчера и Мэй Бартрам спустя десять лет после их первого знакомства в Сорренто. Когда-то Марчер открыл ей свою тайну. Мэй, в отличие от Марчера, не забыла этого признания. Теперь она предлагает ему не просто сочувствие, а соучастие в ожидании: «Я буду на страже вместе с вами»³⁸⁸ (“I’ll watch with you”, 11, p. 362). С этого момента между героями возникает странная связь, основанная на совместном ожидании того, что так никогда и не

³⁸⁷ James H. Preface to “The Altar of the Dead” <Vol. XVII, “The Beast in the Jungle”> // James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces. P. 247.

³⁸⁸ Перевод Э. Линецкой. Избранные произведения, 1979. С. 395.

происходит, однако именно это ожидание определит течение всей их дальнейшей жизни.

Внешне отношения героев обретают устойчивость: они регулярно встречаются, ходят в музеи и театры, обсуждают книги и знакомых. Однако вся эта жизнь остается лишь фоном для ожидания неназванного будущего. Повествование строится вокруг парадокса: внешне между героями существует устойчивая близость, внутренне же они бесконечно удалены друг от друга. Герой настолько сосредоточен на грядущем, что оказывается неспособен переживать настоящее. Возможность становится для него важнее действительности.

Марчер убежден в собственном бескорыстии, поскольку никого, как он полагает, не обременяет своим «безумием»³⁸⁹. Свою невозможность связать судьбу с Мэй он объясняет с характерной для него трагической театральностью: «порядочный мужчина обходится без спутницы, если ему предстоит охота на тигра»³⁹⁰ (“a man of feeling didn’t cause himself to be accompanied by a lady on a tiger-hunt”, 11, p. 365). Ожидание, поначалу соединяющее героев, постепенно превращается в силу, разобщающую их. Мэй принимает навязанную ей роль хранительницы его тайны, «заурядной женщины» (dull woman), делающей его для окружающих «неотличимым от других мужчин»³⁹¹. Ее существование постепенно растворяется внутри его судьбы, тогда как сам Марчер остается замкнут внутри собственного страха.

Показательно, что «зверь» никогда не появляется как объективная реальность. Он существует исключительно как порождение сознания, как форма внутреннего ожидания³⁹². В этом смысле радикально смещается традиционный

³⁸⁹ Центральная проблема новеллы, как замечают исследователи, заключается в критике эгоцентрического сознания, подменяющего жизнь ее ожиданием. См.: *Осипенкова О.И.* Трагическое в повести Г. Джеймса «Зверь в чаще» // Трагическое и комическое в зарубежной литературе. Пермь: ПГПУ, 1986. С. 59–68.

³⁹⁰ Перевод Э. Линецкой. Избранные произведения, 1979. С. 398.

³⁹¹ “Our habit saves you, at least, don’t you see? because it makes you, after all, for the vulgar, indistinguishable from other men” (11, p. 369) / «Вас, по крайней мере, эта повседневность спасает — и понятно почему: в глазах пошляков вы сразу становитесь таким же, как они сами» (пер. Э. Линецкой. Там же. С. 401)

³⁹² Как отмечает И.А. Делазари, Джеймс таким путем полемизирует с натуралистической эстетикой: место физиологической или социальной детерминированности занимает здесь

источник трагедии: катастрофа рождается не извне, а внутри субъекта. Реальность Марчера целиком строится вокруг веры в собственную исключительность. Эту одержимость герой сравнивает с горбом (“It’s a hump on one’s back”³⁹³, 11, p. 366). Его не нужно обсуждать, он определяет всё поведение, хотя лучше всего делать вид, будто его нет. Так возникает одна из ключевых метафор новеллы — метафора маски³⁹⁴. Марчер носит маску, «раскрашенную светской улыбкой», из прорезей которой глядят глаза, не соответствующие остальному лицу. Мэй — единственная, кто способна видеть это скрытое лицо³⁹⁵; она умеет «встречать его взгляд и соединять свое собственное видение». В этом смысле Мэй становится не просто возлюбленной или спутницей героя, а медиатором его внутренней жизни³⁹⁶. Как подчеркивает повествователь, «разделив с ним любопытство к его судьбе, она положила это любопытство краеугольным камнем своей жизни»³⁹⁷ (her original adoption of his own curiosity had quite become the basis of her life, 11, p. 377).

Уже название поместья Уэзеренд (Weatherend — «конец непогоды»), где герои встречаются после долгой разлуки, с первых строк новеллы создает ощущение неустойчивости и переходности. Не менее показательна формула, которой описывается узнавание Мэй, “whose face, a reminder yet not quite a remembrance” (11, p. 352; «...чье лицо, скорее помнившееся, чем памятное...»³⁹⁸). Она точно выражает состояние Марчера: сознание улавливает очертания переживания прошлого опыта, но не способно восстановить его полноту.

«одержимость метафорой». Символический «Зверь» вытесняет традиционные натуралистические категории «среды» и «наследственности». См.: Делазари И.А. Contre le naturalisme: «Зверь в чаше» Генри Джеймса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. Вып. 3. С. 30–36.

³⁹³ «Подобная особенность внутреннего склада всё равно что горб на спине» (пер. Э. Линецкой, Избранные произведения, 1979. С. 398).

³⁹⁴ “What it had come to was that he wore a mask painted with the social simper, out of the eye-holes of which there looked eyes of an expression not in the least matching the other features” (11, p. 368).

³⁹⁵ “It was only May Bartram who had, and she achieved, by an art indescribable, the feat of at once—or perhaps it was only alternately—meeting the eyes from in front and mingling her own vision, as from over his shoulder, with their peep through the apertures” (11, p. 368).

³⁹⁶ “So that I’m the only person who knows?” / «Значит, я одна знаю?», “The only person in the world” / «Одна на целом свете» (11, p. 358; пер. Э. Линецкой, с. 391).

³⁹⁷ Перевод Э. Линецкой. Избранные произведения, 1979. С. 408.

³⁹⁸ Букв.: «лицо, скорее напоминание, чем воспоминание».

Примечательно, что герой не склонен задумываться об этом провале памяти: «...несомненно, мысли его куда чаще обращались бы к столь странному провалу памяти, когда бы не были поглощены предвкушением успокоительной поддержки в будущем»³⁹⁹. Его мысли устремлены в предвкушении той поддержки, которую, как он надеется, даст ему знание Мэй о его тайне.

Болезнь Мэй становится первым подлинным вторжением реальности в систему его ожиданий. Однако и здесь Марчер прежде всего боится не ее утраты, а собственного одиночества, возможности остаться без свидетеля своей предполагаемой судьбы (“what if she should have to die before knowing, before seeing—?”, 11, p. 376–377). Лишь постепенно в его сознании возникает страшное подозрение: возможно, никакого события не будет.

Мэй же, уже почти перешедшая грань бытия, окружена потусторонним ореолом. Она сидит в комнате без огня, среди вещей, превратившихся в своеобразное *memento mori*. Комната, по выражению повествователя, стала «дневником его зрелой жизни», местом, куда вписаны годы ожидания, тревоги и бесплодной рефлексии (“the place was the written history of his whole middle life”, 11, p. 371). Пространство начинает говорить вместо персонажей, а память материализуется в интерьере. Особенно значим мотив «холодного света» (cold light), исходящего от взгляда Мэй. Ее лицо описано как почти восковое, а черты кажутся «выгравированные иглой»⁴⁰⁰. Она напоминает сфинкса, одновременно непроницаемого и прозрачного. Это уже не свет жизни, а свет потустороннего знания.

Марчер чувствует, что она «вышла из игры» (out of it), что она знает то, чего не знает он, и уносит это знание с собой. Когда герой требует объяснения, Мэй спрашивает: “Don’t you know — now?” («Вы и сейчас... не знаете?»). Но Марчер

³⁹⁹ “He would doubtless have devoted more time to the odd accident of his lapse of memory if he had not been moved to devote so much to the sweetness, the comfort, as he felt, for the future, that this accident itself had helped to keep fresh” (11, p. 363).

⁴⁰⁰ “Almost as white as wax, with the marks and signs in her face as numerous and as fine as if they had been etched by a needle” (11, p. 380).

по-прежнему слеп⁴⁰¹. Он возвращается на следующий день, но Мэй уже не может его принять. Герой бродит по парку, пытаясь убедить себя, что ее смерть и есть то «чудовищное событие», которое должно было произойти⁴⁰². Однако это утешение не работает. Когда он наконец попадает к Мэй в последний раз, она говорит ему: “It has touched you. It has done its office. It has made you all its own” (11, p. 389; «Оно коснулось вас. И свое дело сделало. Завладело вами»⁴⁰³). А затем произносит слова, звучащие одновременно как приговор и как проявление милосердия: “You’ll never know now, and I think you ought to be content” (11, p. 390; «Теперь вы уже никогда не узнаете и, по-моему, должны этому радоваться»⁴⁰⁴). Финальная реплика героини — «То, что *должно* было»⁴⁰⁵ (“What was to”, 11, p. 387) — замыкает круг поиска ответа на изначальный вопрос «Случилось ли это?» (Has it ever happened?, 11, p. 357). Как формулирует О.И. Осипенкова, «“приключение в сфере сознания”, которому писатель, говоря о литературе, отдавал предпочтение, оборачивается бесплодным умствованием и пустотой индивидуального жизненного опыта. “Банкротство — ничего не претерпеть”, — думает герой повести; однако эта истина остается лишь декларацией»⁴⁰⁶.

После смерти Мэй Марчер отправляется посещать «глубины Азии», надеясь найти забвение или просветление. Но экзотические пространства с их «сценами романтического интереса» и «высочайшей святостью»⁴⁰⁷, кажутся ему «грубым и безвкусным» (vulgar and vain) по сравнению с той «истиной», что он утратил.

⁴⁰¹ Как показывает Норико Като (см.: Kato N. Henry James’s Ironical Drama of Perception in The Beast in the Jungle // Doshisha Literature. 1988. № 33), анализируя эту сцену, Джеймс сознательно выстраивает повествование вокруг «смещенного времени вхождения в сознание» (staggered times of entry into awareness): читатель и Мэй уже давно видят то, к чему Марчер не может приблизиться. Мэй, по определению Като, занимает «лучшую позицию для обзора» (better position for a sight of the matter), которая позволяет ей (а через нее — и читателю) видеть то, что полностью скрыто от героя (Kato, p. 94–95).

⁴⁰² “Her dying, her death, his consequent solitude — that was what he had figured as the Beast in the Jungle” (11, p. 388).

⁴⁰³ Перевод Э. Линецкой. С. 420.

⁴⁰⁴ Перевод Э. Линецкой. Там же.

⁴⁰⁵ Перевод Э. Линецкой. С. 418

⁴⁰⁶ Осипенкова О.И. Трагическое в повести Г. Джеймса «Зверь в чаще». С. 68.

⁴⁰⁷ “He stayed away, after this, for a year; he visited the depths of Asia, spending himself on scenes of romantic interest, of superlative sanctity” (11, p. 396)

Настоящим *locus memoriae* становится не Азия: «в поисках высоких мыслей он обращался к чуть заметной плите на пригородном лондонском кладбище»⁴⁰⁸ (“his spirit turned for nobleness of association to the barely discriminated slab in the London suburb”), к могиле Мэй.

Финальная глава ввиду этого представляет собой долгое и мучительное послесловие. Прозрение Марчера разворачивается на кладбище, осенним днем, где он «сидя на низком надгробии»⁴⁰⁹ с именем Мэй Бартрам, ощущал совсем особую тяжесть на сердце»⁴¹⁰. Повествователь описывает его состояние как паралич:

He rested without power to move, as if some spring⁴¹¹ in him, some spell vouchsafed, had suddenly been broken forever (11, p. 399).

Он сидел, обессиленный, точно по неисповедимому произволу в нем лопнула пружина и уже навсегда⁴¹².

⁴⁰⁸ Перевод Э. Линецкой. С. 426.

⁴⁰⁹ Ср. с финалом «Рождественской песни» Диккенса, где видение собственной могилы приводит к полному нравственному перерождению героя.

⁴¹⁰ “<...> and he rested with a heaviness he had not yet known on the low stone table that bore May Bartram’s name” (11, p. 399).

⁴¹¹ Выбор слова *spring* не случаен: оно одновременно «пружина» («прыжок», механизм судьбы) и «весна». Марчер всю жизнь ожидает рокового «прыжка» как момента исключительного откровения и обновления, однако в финале выясняется, что обещанная ему «весна» уже давно прошла. Новелла в целом строится на системе подобных переключек. Имена героев вписаны в своеобразный календарный цикл: Джон Марчер (March — март) обречен на вечное преддверие весны, которой так и не суждено перейти в май (May) — имя героини, воплощающей возможность любви, полноты жизни и эмоционального расцвета. Болезнь и угасание Мэй приходятся на апрель, месяц тревожного пробуждения природы (но и пасхальный месяц, распутия и воскресения). В английской поэтической традиции апрель традиционно связывался с обновлением и надеждой — достаточно вспомнить «нежные ливни апреля» в прологе «Кентерберийских рассказов» (1476) или апрельскую эклогу «Пастушьего календаря» Спенсера (1579). Позже у Т.С. Элиота апрель станет символом «жестокой» надежды (T.S. Eliot: April is the cruellest month из «Бесплодной земли», 1922). Финальное же прозрение Марчера совершается осенью, в холодном обнажающем свете, лишенном всякой иллюзии обновления. Так замыкается символический календарный круг новеллы: от марта, через апрель, к осеннему осознанию безвозвратно утраченного мая. Эти переключки придают повествованию почти поэтическую организацию. Времена года превращаются в скрытую систему смысловых рифм, где каждое движение времени соответствует внутреннему состоянию героя.

⁴¹² Перевод Э. Линецкой. С. 429.

Марчер чувствует, что могила Мэй — «единственное, что осталось ему в качестве доказательства или гордости»⁴¹³. Он вновь и вновь приходит на кладбище, пока однажды не встречается мужчину, потерявшего любимую женщину. Лицо этого человека, искаженное «подлинным» горем, вспыхивает перед ним «словно буквами яркого пламени» и открывает то, что он совершенно, «безумно» упустил⁴¹⁴. Только теперь герой осознает, что единственным подлинным событием его существования была любовь Мэй Бартрам — событие, которое он не сумел распознать, потому что слишком долго ожидал чего-то «исключительного». Его трагедия заключается в неспособности увидеть жизнь, уже происходившую рядом с ним⁴¹⁵.

Именно поэтому финальное появление «зверя» приобретает не мистический, а экзистенциальный смысл:

He saw the Jungle of his life and saw the lurking Beast; then, while he looked, perceived it, as by a stir of the air, rise, huge and hideous, for the leap that was to settle him (11, p. 402).

Он увидел Чашу своей жизни и Зверя; увидел, как этот огромный уродливый Зверь, затаившись, припадает к земле, а потом, точно поднятый ветром, весь напряжившись, взлетает для сокрушительного прыжка (пер. Э. Линецкой)⁴¹⁶.

«Зверь» оказывается воплощением внутренней пустоты, символом существования, целиком прожитого в сослагательном наклонении. Герой падает лицом на могилу, и новелла обрывается.

Стоит отметить, что отказ от ретроспекции в новелле почти абсолютен: Марчер практически не способен восстановить свое прошлое как связное повествование. Он существует в настоящем, целиком подчиненном будущему,

⁴¹³ “It was all that was left to him for proof or pride, yet the past glories of Pharaohs were nothing to him as he thought of it” (11, p. 396).

⁴¹⁴ “The sight that had just met his eyes named to him, as an letters of quick flame, something he had utterly, insanely missed” (11, p. 400).

⁴¹⁵ «Спасением была бы любовь к ней; вот *тогда* его жизнь действительно стала бы жизнью» (пер. Э. Линецкой. Избранные произведения, 1979. С. 431) (The escape would have been to love her; then, *then* he would have lived, 11, p. 401).

⁴¹⁶ Избранные произведения, 1979. С. 431.

которое никогда не наступает. Даже воспоминание о разговоре в Сорренто для него невозможны без помощи Мэй. Трагическая ирония встроена и в структуру повествования: читатель значительно раньше героя начинает понимать, что «зверь» — это его собственная неспособность любить и замечать реальность. Мэй знает это почти с самого начала или, по крайней мере, догадывается гораздо раньше Марчера.

Особого внимания заслуживает и музыкальная образность новеллы. Музыкальная терминология, которая неоднократно возникает при описании отношений Марчера и Мэй, придает их существованию характер эстетически организованной формы. Их жизнь строится как чередование «интенсивностей и пауз» (*intensities and avoidances*), напоминающее структуру музыкальной фуги. Две темы вступают поочередно, переплетаются, но никогда не сливаются в гармонии. Даже забота Марчера о Мэй описывается почти музыкально⁴¹⁷: он стремится держаться тех «линий», по которым должно идти «самое почтительное внимание» к ней⁴¹⁸. Даже предфинальное откровение, ужас перед тем, что жизнь прошла мимо, описано как внезапное прекращение музыки⁴¹⁹. Экзистенциальная пустота оформляется как особая акустическая структура, как тишина после завершения произведения, продолжающая звучать в сознании.

Жизнь Марчера — это жизнь в сослагательном наклонении, которое так и не перешло в изъявительное. Именно поэтому «Зверь в чаще» столь близка

⁴¹⁷ О музыкальных принципах в прозе Джеймса (лейтмотив, сонатная форма, тематическая разработка) и о его чуткости к музыке как временному искусству см.: *Walker P.A. Henry James and Music*. Как показывает Уокер, Джеймс последовательно использует музыкальные структуры для организации нарратива, что сближает его с линией модернистской эстетики, теоретически развернутой Т. Адорно. Само же исследовательское внимание к этому аспекту, как справедливо резюмирует Уокер, остается «потенциально плодотворным и относительно малоисследованным путем» (*giving more attention to the role that music plays both in James's life and in his writing is a potentially fruitful, and relatively neglected, path of enquiry*, p. 11).

⁴¹⁸ “He never would be in the least coercive, and would keep well before him the lines on which consideration for her—the very highest—ought to proceed” / «Он не позволит себе никакой назойливости, возьмет за твердое правило быть внимательным, очень-очень внимательным». (11, p. 365); (пер. Э. Линецкой, с. 397)

⁴¹⁹ “He could scarce have said what the effect resembled; the abrupt cessation, the positive prohibition, of music perhaps, more than anything else, in some place all adjusted and all accustomed to sonority and to attention” (11, p. 394).

модернистской антропологии XX века. Как справедливо отмечает О.И. Осипенкова, Марчер предвосхищает «полых людей»⁴²⁰ нового века — героев (или антигероев) Т.С. Элиота, Ф. Кафки, А. Камю и др., существующих в пространстве отсроченного смысла. Так смыкается круг, очерченный в предисловии: Марчер действительно пережил свое «великое отрицательное приключение» — удел человека, которому не суждено было пережить ни единого приключения.

* * *

Новелла «Веселый уголок» (“The Jolly Corner”), написанная в 1906 г. (опубликована в декабре 1908 г. первом номере *The English Review*), принадлежит к числу наиболее поздних и одновременно наиболее личных произведений Генри Джеймса. Как отмечает Л. Идел, это одна из «самых автобиографических» новелл писателя, напрямую связанная с его впечатлением от поездки в Америку в 1904–1905 гг. и работой над нью-йоркским изданием, заставившей писателя заново осмыслить собственный творческий путь⁴²¹. Подобно своему герою Спенсеру Брайдону, Джеймс провел большую часть зрелой жизни в Европе. Возвращение на родину после долгого отсутствия поставило перед ним мучительный вопрос: кем он мог бы стать, если бы остался. Автобиографический подтекст, разумеется, не исчерпывает содержания новеллы. Личный опыт, как будет показано, переводится в экзистенциальную плоскость: Джеймса интересует не столько судьба экспатрианта, сколько универсальная драма выбора и отношение человека к отвергнутым возможностями собственной жизни⁴²².

⁴²⁰ «<...> “полых людей” на “бесплодной земле”, в которых не осталось ни искорки прометеевского огня» (С. 68).

⁴²¹ См.: *Edel L. Henry James: The Master*. P. 315–316. О связи с нью-йоркским изданием и «Американскими зарисовками» (“The American Scene”) см. также: *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural*. New York: Tappin, 1970. P. 721–724.

⁴²² О «вопросе идентичности» в «Веселом уголке» и его связи с американской поездкой Джеймса см. подробнее: *Strout C. Henry James’s Dream of the Louvre, “The Jolly Corner,” and Psychological Interpretation // Psychohistory Review*. 1979. Vol. 8, № 1–2. P. 47–52; *Tintner A.R. The Book World of Henry James: Appropriating the Classics*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1987. P. 193–200.

Тематически и структурно новелла образует нерасторжимую пару, своеобразный диптих с «Веселым уголком»⁴²³. Центральный вопрос новеллы, который Брайдон задает себе с навязчивой, почти болезненной регулярностью:

“What would it have made of me, what would it have made of me? I keep for ever wondering, all idiotically; as if I could possibly know!” (12, p. 202)

Что бы она, эта здешняя жизнь, сделала бы из меня, что она сделала бы из меня? — твержу я всё время по-идиотски. Как будто это можно знать! (пер. О. Холмской)⁴²⁴

Брайдон возвращается в Нью-Йорк после долгого отсутствия — тридцати трех лет, проведенных в Европе. Родительский дом, «Веселый уголок», стоит необитаемым и ждет своей очереди под снос. Герой не в силах расстаться с ним, не ответив на мучительный вопрос: кем он бы стал, если бы остался? Каждую ночь он тайком пробирается в пустой дом чтобы встретить или, может быть, вызвать призрак того самого, другого себя.

Свое предполагаемое альтер эго Брайдон описывает через метафору цветка и бутона: в нем «таилось какое-то странное alter ego, как распутившийся цветок в маленьком тугом бутоне». Избрав европейскую жизнь, он «перенес его в тот климат, который погубил его раз и навсегда» (*a strange alter ego deep down somewhere within me, as the full-blown flower is in the small tight bud, and that I just took the course, I just transferred him to the climate, that blighted him for once and for ever*, 12, p. 204)⁴²⁵. Метафора принципиально двусмысленна. С одной стороны, это

⁴²³ Или триптих (вместе с «Алтарем мертвых»). О связи с «Веселым уголком» как диптихом о двойнике см.: *Vaid K.B. Technique in the Tales of Henry James*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964. P. 214–248.

⁴²⁴ Повести и рассказы, 1973. С. 401–402.

⁴²⁵ Примечательно, что сходная образность уже возникает в Дейзи Миллер. Героиня также соотносится с мотивом «неприжившегося» природного начала, перенесенного в чуждую культурную среду. Однако если в ранней новелле конфликт строится прежде всего вокруг столкновения американской «естественности» с европейским социальным кодом, в «Веселом уголке» эта схема перемещается внутрь. Чуждой средой становится уже не внешнее общество, а биография героя, его жизненный выбор. Брайдон сам оказывается той «средой», в которой погибла возможная версия его существования.

потенциальность, которая могла бы расцвести; с другой — сознательно уничтоженная возможность. Брайдон страдает не только от того, что нечто не осуществилось, но и от сознания, что именно он сам обрек эту возможность на гибель⁴²⁶.

Вопрос о природе двойника остается открытым: является ли он галлюцинацией, порожденной ночными блужданиями по пустому дому, или подлинным сверхъестественным явлением?⁴²⁷ В этом отношении новелла активно вбирает жанровые конвенции готической новеллы⁴²⁸ и традицию литературного двойничества⁴²⁹. Как замечает И.В. Головачева, типологически (а возможно, и генетически⁴³⁰) «Веселый уголок» сближается и с повестью Ф.М. Достоевского

⁴²⁶ Призрак, которого ищет Брайдон, — не призрак умершего, а призрак несостоявшейся возможности: того, что могло бы быть, но не случилось. В этом контексте новелла перекликается с понятием «хонтологии» (hauntology), введенным Ж. Деррида в «Призраках Маркса» (*Spectres de Marx*, 1993). Деррида открывает книгу эпиграфом “The time is out of joint” («распалась связь времен») и, обыгрывая гамлетовскую цитату, определяет это состояние как время «разъединенное, смещенное, выбитое из пазов, вывихнутое; расстроенное, сбитое с толку» (*désarticulé, démis, déboîté, disloqué; détraqué, dérangé*). Призрак у Деррида определяется как то, что никогда не было настоящим, но продолжает преследовать настоящее как альтернативная версия реальности. Как и Гамлет, Брайдон живет в «распавшемся» времени. Его ночные блуждания по пустому дому можно прочесть как попытку заново «скрепить время».

⁴²⁷ О «сбалансированной двусмысленности» (balanced ambiguity) новеллы и гештальт-подобном колебании между психологической и спиритуалистической интерпретациями образа двойника см.: Головачева И.В. Наследие «Двойника»: от Достоевского к Генри Джеймсу // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18, вып. 4. С. 290–296., а также несколько других работ автора на эту тему: Головачева И.В. Битва alter ego: от По до Генри Джеймса // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения / под ред. С. Фокина и А. Ураковой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 176–188; Golovacheva I. From Poe to James via Dostoevsky: Doppelgangers in American and Russian Short Story // Connection and Influence in the Russian and American Short Story / ed. J. Brikenstein and R. Hauthart. Lexington Books (Rowman & Littlefield), 2021; Golovacheva I. In Search of the Doppelganger: Homecoming from Exile // European Writers in Exile / ed R.C. Hauthart, J. Brikenstein. Lanham (Maryland): Lexington Books (Roman & Littlefield), 2018. P. 169–185.

⁴²⁸ См.: Маркин А.В. Новелла Генри Джеймса «Веселый уголок»: деконструкция готического сюжета // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 28. С. 132–138.

⁴²⁹ О влиянии Э.А. По (в особенности «Падения дома Ашер» и «Вильяма Вильсона») и готической традиции на «Веселый уголок» см.: Tintner A.R. The Pop World of Henry James: From Fairy Tales to Science Fiction. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. P. 188, 206; Shelden P.J. Jamesian Gothicism: The Haunted Castle of the Mind // Studies in the Literary Imagination. 1974. Vol. 7, № 1. P. 125–134. О традиции двойника на рубеже веков и ее связи с «Веселым уголком» см.: Briggs J. Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story. London: Faber, 1977. P. 84, 150–151.

⁴³⁰ Джеймс, по-видимому, знал о произведении через И.С. Тургенева (который присутствовал на чтении первых глав повести у Белинского) или через книгу Э.М. де Вогиэ «Русский роман»

«Двойник» (1846). По наблюдению исследовательницы, Джеймс наделяет своего «двойника» не только пространственной, но и темпоральной самостоятельностью: жизнь альтер эго разворачивалась в другой исторической реальности, в стране иной цивилизационной скорости. Брайдон сталкивается не просто с альтернативной версией себя, но и с другой Америкой, изменившейся за годы отсутствия героя. Страна, которую покинул Брайдон, больше не существует: ее вытеснили небоскребы, строительные площадки и новая деловая культура. Возвращение домой невозможно не только психологически, но и исторически. Двойник героя становится призраком неосуществленной судьбы и одновременно призраком ушедшей эпохи.

Возвращение героя в дом детства — своего рода попытка «посетить» собственное прошлое. Дом связан для него с памятью о первых годах жизни (место, где он «впервые увидел свет»), о «праздниках перенасыщенного школой детства», это место, где собирались «скромные цветы его запоздалой юности» (“the one in which he had first seen the light, in which various members of his family had lived and had died, in which the holidays of his overschooled boyhood had been passed and the few social flowers of his chilled adolescence gathered”, 12, p. 194). Однако вместо ностальгии герой сталкивается с чем-то чужим и тревожным.

Ночные блуждания Брайдона по пустому дому составляют сюжетную основу новеллы. Светская жизнь, которой он живет днем, оказывается для него всего лишь театром теней — пустой видимостью, за которой скрывается подлинная реальность:

It was all mere surface sound, this murmur of their welcome, this popping of their corks—just as his gestures of response were the extravagant shadows, emphatic in proportion as they meant little, of some game of *ombres chinoises*.

Всё это были поверхностные звуки — этот гомон приветствий, эти хлопки их пробок, так же как его ответные жесты, были всего лишь причудливые тени, тем более

(1887), имевшуюся в его библиотеке. (см.: Головачева И.В. Наследие «Двойника»: от Достоевского к Генри Джеймсу. С. 292).

выразительные, чем меньше значимые, — в какой-то игре *des ombres chinoises* (пер. О. Холмской)⁴³¹.

Знаки собственной тревоги становятся для него почти привычными, распадаются по категориям⁴³². Постепенно эти блуждания превращаются в странную игру в «охотника и добычу»⁴³³. Герой с горделивым изумлением замечает свою способность одновременно внушать страх и самому испытывать его. Брайдон осознает парадокс своего положения: он не просто жертва, а активный участник этой призрачной дуэли⁴³⁴. Он переворачивает привычную логику — не привидение пугает его, а он сам становится источником страха в мире потустороннего:

People enough, first and last, had been in terror of apparitions, but who had ever before so turned the tables and become himself, in the apparitional world, an incalculable terror? He might have found this sublime had he quite dared to think of it; but he didn't too much insist, truly, on that side of his privilege (12, p. 211).

Сколько было людей, которые спокон веков и до наших дней боялись привидений, но кому удавалось так поменяться ролями и самому стать пугалом в привиденческом мире? Он бы, пожалуй, возгордился, если бы решился поглубже в это вдуматься, но, по правде сказать, он не слишком настаивал на этой теоретической стороне своего открытия (пер. О. Холмской)⁴³⁵.

⁴³¹ Повести и рассказы, 1973. С. 407.

⁴³² “They fell for him into categories, they fairly became familiar, the signs, for his own perception, of the alarm his presence and his vigilance created; though leaving him always to remark, portentously, on his probably having formed a relation, his probably enjoying a consciousness, unique in the experience of man” (12, p. 210).

⁴³³ “He had tasted of no pleasure so fine as his actual tension, had been introduced to no sport that demanded at once the patience and the nerve of this stalking of a creature more subtle, yet at bay perhaps more formidable, than any beast of the forest” (12, p. 210).

⁴³⁴ Сцена «пародийной дуэли» со светильником (эстетство вместо шпаги) снижает романтический пафос и переносит акцент с физического уничтожения на моральное поражение героя, который так и не может до конца признать двойника своим. (Головачева И.В. Наследие «Двойника»: от Достоевского к Генри Джеймсу. С. 295)

⁴³⁵ Повести и рассказы, 1973. С. 409.

С каждой ночью его способность ориентироваться в темных закоулках дома и интерпретировать обманчивые очертания теней становится все более изощренной:

With habit and repetition he gained to an extraordinary degree the power to penetrate the dusk of distances and the darkness of corners, to resolve back into their innocence the treacheries of uncertain light, the evil-looking forms taken in the gloom by mere shadows, by accidents of the air, by shifting effects of perspective; putting down his dim luminary he could still wander on without it, pass into other rooms and, only knowing it was there behind him in case of need, see his way about, visually project for his purpose a comparative clearness (12, p. 211).

Привычка и повторение помогли ему в высоко степени овладеть способностью проникать сумрак расстояний и темноту углов, сводить обратно к исходной их невинности все предательские обманы неверного света, все зловещего вида формы, которые в полумраке порождаются обыкновенными тенями, колебаниями воздуха, изменчивым влиянием перспективы, так что, поставив где-либо свой одинокий светоч, он уже мог продолжать путь и без него, переходить в другие комнаты, и, подкрепленный лишь сознанием, что там сзади есть свет на случай, если он понадобится, Брайдон и в самом деле видел, как будто он и правда зримо отбрасывает перед собой сравнительно более светлую полосу. (пер. О. Холмской)⁴³⁶

Приобретенное умение заставляет героя чувствовать себя не просто охотником, а чем-то вроде огромного хищника:

It made him feel, this acquired faculty, like some monstrous stealthy cat; he wondered if he would have glared at these moments with large shining yellow eyes, and what it mightn't verily be, for the poor hard-pressed alter ego, to be confronted with such a type (12, p. 211).

С этой новой способностью он чувствовал себя как огромная крадущаяся кошка и думал иногда, уж не светятся ли в эту минуту у него огромные круглые

⁴³⁶ Повести и рассказы, 1973. С. 409–410.

желтые глаза и каково его злополучному «второму я» встретиться вдруг с этакой тварью (пер. О. Холмской)⁴³⁷.

Однако та же ситуация чуть дальше вызывает у него и менее возвышенную ассоциацию: он вдруг узнает себя в Панталоне из какого-то рождественского фарса, «над которым всячески потешается вездесущий Арлекин»⁴³⁸. Как и в случае с Марчером, читатель оказывается вовлечен в «ироническую драму восприятия» (ironical drama of perception)⁴³⁹.

Кульминацией становится сцена встречи с двойником. Вместо идеализированной версии себя Брайдон видит грубое, искаленное, почти карикатурное существо. Оно описано через цепь резких зрительных деталей⁴⁴⁰: «седеющая склоненная голова, белые руки, закрывающие лицо, безупречный вечерний костюм, фрак, пенсне на шнурке, золотая цепочка при часах, начищенные до блеска туфли» (пер. О. Холмской, с. 424). Особенно значима деталь искаленной руки с отсутствующими пальцами. Исследователи по-разному

⁴³⁷ Там же. С. 410.

⁴³⁸ “He was kept in sight while remaining himself—as regards the essence of his position—sightless, and his only recourse then was in abrupt turns, rapid recoveries of ground. He wheeled about, retracing his steps, as if he might so catch in his face at least the stirred air of some other quick revolution. It was indeed true that his fully dislocalised thought of these manoeuvres recalled to him Pantaloon, at the Christmas farce, buffeted and tricked from behind by ubiquitous Harlequin; but it left intact the influence of the conditions themselves each time he was re-exposed to them, so that in fact this association, had he suffered it to become constant, would on a certain side have but ministered to his intenser gravity. He had made, as I have said, to create on the premises the baseless sense of a reprieve, his three absences; and the result of the third was to confirm the after-effect of the second” (12, p. 212–213).

⁴³⁹ По точному замечанию Норико Като, Джеймс выстраивает повествование вокруг «смещенного времени вхождения в сознание», в результате чего читатель и второе сознание (Элис) видят то, что остается скрытым от героя, задолго до его собственного прозрения. В настоящей новелле эта асинхронность работает иначе, чем у своего «двойника» «Зверя в чаще»: она служит не усилению трагической пустоты, а подготовке финального принятия.

⁴⁴⁰ “Rigid and conscious, spectral yet human, a man of his own substance and stature waited there to measure himself with his power to dismay. This only could it be—this only till he recognised, with his advance, that what made the face dim was the pair of raised hands that covered it and in which, so far from being offered in defiance, it was buried, as for dark deprecation. So Brydon, before him, took him in; with every fact of him now, in the higher light, hard and acute—his planted stillness, his vivid truth, his grizzled bent head and white masking hands, his queer actuality of evening-dress, of dangling double eye-glass, of gleaming silk lappet and white linen, of pearl button and gold watch-guard and polished shoe. No portrait by a great modern master could have presented him with more intensity, thrust him out of his frame with more art, as if there had been “treatment,” of the consummate sort, in his every shade and salience” (12, p. 224).

трактуют это увечье: как намек на травматический опыт американской истории или как символ духовной деформации, вызванной культом коммерческого успеха⁴⁴¹. В любом случае двойник предстает не воплощением несбывшегося совершенства, а образом внутреннего разрушения. Показательно, что Брайдон теряет сознание именно в момент встречи с этим существом. С героем происходит не просто физический обморок: он утрачивает именно то самое «сознание», которое составляло суть его существования — способность наблюдать, рефлексировать над собственной исключительностью и страхом. В миг подлинного столкновения он лишается своего главного инструмента; его верный спутник — «сознание» — покидает его.

Финал новеллы строится вокруг Элис Ставертон, подруги детства, которая ждала героя все эти годы. Именно она находит Брайдона и возвращает к жизни. Ее реплика “You came to yourself” («Вы обрели себя») своего рода смысловой центр новеллы. Элис не зовет Брайдона назад, к прошлому, и не предлагает примириться с утраченным. Она утверждает единственность той жизни, которая у него уже есть. Последняя ее реплика, завершающая новеллу, звучит в том же ключе: “He isn’t — you” («Он не вы»). Двойник не отвергается, а признается как реальная возможность, но именно как возможность, а не как подлинное «я». Элис принимает не только того Брайдона, который перед ней, но и того, кем он мог бы стать, его несостоявшееся «я». В этом ее этическая и экзистенциальная функция: она видит и принимает то, от чего герой отворачивается. Как и многие героини Джеймса, Элис существует прежде всего как медиатор мужского самопознания. Именно она способна принять двойника и, следовательно, принять ту часть героя, которую он сам отвергает (“I could have liked him” / «Я могла бы его полюбить», 12, p. 231).

Важно, что повествование отказывается от традиционного ретроспективного движения. Время в новелле приобретает странную, почти остановившуюся форму: ночь растягивается до бесконечности, а утро не приносит полноценного

⁴⁴¹ См.: Wilson E. Patriotic Gore: Studies in the Literature of the American Civil War. New York: Oxford University Press, 1962. P. 662–663; Buitenhuis P. The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James. Toronto: University of Toronto Press, 1970. P. 218.

разрешения. Прошлое не реконструируется в форме воспоминания: вместо этого память материализуется в пространстве дома, подобно тому, как в «Звере в чаше» комната Мэй выступала «дневником зрелой жизни» Марчера. Только если там память была сосредоточена в одной комнате, где годы ожидания оставили свои следы, то здесь она разлита по всему дому, по всем его закоулкам и коридорам. Дом для Брайдона — «летопись почти трех поколений»⁴⁴², «огромная хрустальная чаша» (“the place once more in the likeness of some great glass bowl, all precious concave crystal, set delicately humming by the play of a moist finger round its edge”, 12, p. 209), в которой вызваны к жизни «все старые, обманутые, отреченные возможности»⁴⁴³. Уместно в этом отношении вспомнить концепцию материального воображения Г. Башляра. Как пишет В. Миллс, Башляр различает два типа воображения: формальное (сосредоточенное на поверхностях и визуальном восприятии образов) и материальное — «удивительную потребность в проникновении, которая, выходя за пределы притягательности образов формы, мыслит материю, грезит в ней, живет в ней, или, иными словами, материализует воображаемое»⁴⁴⁴. Именно этот второй тип воображения работает в «Веселом

⁴⁴² “He spoke of the value of all he read into it, into the mere sight of the walls, mere shapes of the rooms, mere sound of the floors, mere feel, in his hand, of the old silver-plated knobs of the several mahogany doors, which suggested the pressure of the palms of the dead the seventy years of the past in fine that these things represented, the annals of nearly three generations, counting his grandfather’s, the one that had ended there, and the impalpable ashes of his long-extinct youth, afloat in the very air like microscopic motes. She listened to everything; she was a woman who answered intimately but who utterly didn’t chatter. She scattered abroad therefore no cloud of words; she could assent, she could agree, above all she could encourage, without doing that. Only at the last she went a little further than he had done himself. ‘And then how do you know? You may still, after all, want to live here.’ It rather indeed pulled him up, for it wasn’t what he had been thinking, at least in her sense of the words, ‘You mean I may decide to stay on for the sake of it?’” (12, p. 201)

⁴⁴³ “The concave crystal held, as it were, this mystical other world, and the indescribably fine murmur of its rim was the sigh there, the scarce audible pathetic wail to his strained ear, of all the old baffled forsworn possibilities” (12, p. 209).

⁴⁴⁴ См.: *Mills V. Introduction: Victorian Fiction and the Material Imagination // 19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*. 2008. № 6. Как показано в исследованиях «материального поворота» (material turn) в изучении викторианской литературы, подобная материализация памяти позволяет герою вступить в «самое интимное отношение, какое только можно иметь с объектами», по выражению Вальтера Беньямина: «не они оживают в нем; это он живет в них». Брайдон не просто осматривает дом — он живет в нем, он позволяет дому говорить с собой и через себя (Mills, p. 8). Показательно, что Миллс, вводя понятие материального воображения применительно к викторианской литературе, неоднократно обращается к прозе Джеймса. Уже в первых абзацах введения она цитирует предисловие Джеймса к «Трофеям Пойнтон», где

уголке». Герой не столько вспоминает, сколько буквально перемещается внутри материализованного прошлого, обходя комнату за комнатой, касаясь стен, вдыхая воздух дома.

Здесь обнаруживает себя ключевое отличие от «Зверя в чаше». Марчер в финале окончательно уничтожен осознанием собственной непрожитой жизни. Брайдон же возвращается к жизни — его «роковая встреча» оборачивается не финальным крушением, а условием внутреннего перерождения⁴⁴⁵. Однако было бы ошибкой видеть в финале простое утешение или «счастливый конец». Как замечает И.В. Головачева, финал не снимает неопределенности, присущей новелле: остается неясным, кто именно терпит поражение — Брайдон, теряющий сознание при встрече с двойником, или сам двойник, исчезающий после этой встречи⁴⁴⁶. В этом смысле «Веселый уголок» удивительно созвучен традиции европейского абсурда, что расцветет десятилетия спустя. Главный герой в «Безымянном» (“The Unnamable”) произносит свой знаменитый парадокс: “I can’t go on, I’ll go on” («Я не могу продолжать, я буду продолжать»). Это странное, болезненное принятие не жизни как дара, а жизни как данности, которая продолжается, потому что не может не продолжаться. Примерно то же происходит и с Брайдоном. Он не побеждает двойника и не примиряется с ним. Он лишь возвращается в настоящее — к Элис, к себе — потому что другого выхода у него нет.

Как замечает К. Вайд, «Зверь в чаше» строится вокруг одержимости тем, кем он будет (“obsession by what he will be”), тогда как «Веселый уголок» — вокруг одержимости тем, кем он мог бы быть (“obsession by what would have been”)⁴⁴⁷.

писатель утверждает, что подлинным «центром, цитаделью интереса» в романе должны были бы стать «прекрасные Вещи, помещенные в самый центр света, наделенные собственным сознанием своего великого драматического предназначения» (цит. по: Mills, p. 7). Джеймс, по мысли Миллс, как никто другой из викторианских романистов умел наделять материальные объекты — будь то старинные вещи в «Трофеях Пойнтон», хрустальная чаша в «Золотой чаше» или пустой дом в «Веселом уголке» — способностью влиять на сознание персонажей и участвовать в драме их внутренней жизни.

⁴⁴⁵ О «менее отчаянной» версии экзистенциальной катастрофы в «Веселом уголке» по сравнению с «Зверем в чаше» см.: *Todorov Tz. The Poetics of Prose. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 188–189; Freedman W.A. Universality in “The Jolly Corner” // Twentieth Century Interpretations of “The Turn of the Screw” and Other Tales. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970. P. 106–109.*

⁴⁴⁶ *Головачева И.В. Наследие «Двойника»: от Достоевского к Генри Джеймсу С. 295–296.*

⁴⁴⁷ *Vaid K.B. Technique in the Tales of Henry James. P. 232.*

Марчер оказывается пленником будущего; Брайдон — пленником прошлого. Но исход этих историй различен. Марчер приходит к осознанию слишком поздно и остается в пустоте. Брайдон же, благодаря Элис, возвращается в настоящее. Именно поэтому «Веселый уголок» можно назвать одной из наиболее «оптимистичных» среди поздних новелл Джеймса. Она не предлагает полного примирения и не отменяет трагизма утраченных возможностей, но показывает, что герой все же способен принять собственную жизнь, даже зная, что другие варианты навсегда останутся лишь призрачными тенями. И особенно важно, что двойник, с которым сталкивается Брайдон, — не прекрасная несбывшаяся мечта, а уродливое, искаленное существо. Принятие собственной жизни возможно не вопреки этой уродливости, а именно благодаря ей: увидев, кем он мог бы стать, Брайдон понимает, что его реальная жизнь, при всех ее изъянах, предпочтительнее альтернативы.

* * *

Из четырех новелл, рассматриваемых в данном параграфе, «Урок мастера» (“The Lesson of the Master”, 1888) занимает особое место как хронологически, так и концептуально. Написанная значительно раньше «Зверя в чаще» и «Веселого уголка», она еще сохраняет черты более традиционной, почти викторианской повествовательной структуры: молодой человек, стоящий перед жизненным выбором; старший наставник, открывающий ему «истину»; конфликт между личным счастьем и профессиональным призванием. Однако именно в этой внешней традиционности уже проступает проблематика, которая в поздних новеллах приобретет предельно концентрированное выражение. Здесь впервые отчетливо возникает вопрос, определяющий внутреннюю драму поздних героев Джеймса: возможно ли соединить полноту жизни с полнотой художественного существования, или любой выбор неизбежно предполагает утрату другой возможности? Иначе говоря, герой оказывается перед «либо — либо» (Either/Or), которое С. Киркегор связывал с самой сутью человеческого существования.

Сюжет новеллы, на первый взгляд, строится как история посвящения молодого художника. Пол Оверт, начинающий писатель и автор успешного романа “*Ginistrella*”, знакомится в загородном доме *Summersoft* со своим литературным кумиром — знаменитым, но, как герой считает, давно уже не пишущим на уровне своих первых шедевров писателя Генри Сент-Джорджа, автором гениальной “*Shadowmere*”. Оверт воспринимает его как редкий пример художника, которому удалось совместить литературное величие с жизненным благополучием: Сент-Джордж окружен семьей, комфортом, общественным признанием. Однако в центральной сцене новеллы — ночном разговоре в кабинете — эта картина разрушается. Мастер открывает молодому ученику страшную правду: он расплатился за свое благополучие творческим истощением. Его лучшие книги остались в прошлом, а семейная жизнь, комфорт и социальная устроенность стали причиной художественной деградации. Отсюда рождается главный «урок»: художник должен отказаться от личного счастья, если хочет сохранить верность искусству.

Структура этой центральной сцены делает исповедь Сент-Джорджа глубоко двусмысленной. Джеймс выстраивает ее почти как театральный монолог — своего рода «сцену восприятия», где зрителем оказывается Оверт, а читатель наблюдает за тем, как Оверт интерпретирует происходящее. Замкнутое пространство кабинета, массивный письменный стол, красная дорожка, по которой хозяин расхаживает взад-вперед (*paces to fro*), ритм прерывающейся речи — все подчеркивает сценический характер происходящего. Это не просто разговор двух людей, а тщательно разыгранная сцена посвящения. Сент-Джордж одновременно исповедуется и играет роль человека, принесшего себя в жертву искусству. Именно поэтому вопрос о его искренности остается принципиально неразрешимым.

Особенно важна здесь двойственность его отношения к собственной жизни. Оверт, восхищаясь полнотой существования своего кумира, предполагает, что «полная богатая жизнь, которую может жить только мужчина» (“*the full rich masculine human general life*”, 7, p. 265) с ее радостями и горестями должна стать

для художника безграничным источником тем (suggestive, amusing). Сент-Джордж решительно прерывает эту иллюзию:

I've had everything. In other words I've missed everything. <...> They're given me subjects without number, if that's what you mean; but they've taken away at the same time the power to use them. I've touched a thousand things, but which one of them have I turned into the gold? The artist has to do only with that—he knows nothing of any baser metal (7, 265–266).

Всё осталось при мне. Иначе говоря, я всё упустил. <...> Всё это действительно дало мне бесчисленные сюжеты, но в то же время лишило меня сил, чтобы их использовать. Я прикоснулся к тысяче субстанций, но превратил ли я хоть одну из них в золото? А ведь это и есть долг художника, ему надлежит иметь дело только с благородным материалом (пер. А. Шадрина)⁴⁴⁸.

Жизнь с ее радостями, обязанностями, семейными привязанностями, представляется ему «низшим металлом», отвлекающим художника от его подлинного предназначения. Сент-Джордж переживает собственное существование как внутренне неудавшееся независимо от того, какой выбор был сделан. Он одновременно слишком вовлечен в жизнь, чтобы сохранить художественную цельность, и слишком поглощен искусством, чтобы быть по-настоящему счастливым человеком. «Женитьба мешает совершенству», — говорит он. Однако его кабинет, пространство, из которого исключен внешний мир и где остается только работа, организован его женой: (“My wife invented it... and she locks me up here every morning”, 7, p. 258). Кабинет Сент-Джорджа — «большая высокая комната без окон, но с широким верхним светом», напоминающая выставочный зал или, скорее, «клетку для циркового зверя» (“a good big cage for going round and round”). Длинная полоса малинового сукна, «прямая, как садовая дорожка», приглашает к монотонному движению взад-вперед — Сент-Джордж расхаживает по ней во время «часов восхитительного творчества», но это движение напоминает скорее шаги заключенного. Высокая конторка, за которой можно писать только

⁴⁴⁸ Избранные произведения, 1979. С. 155–156.

стоя, лишает работу всякой интимности; это место клерка в конторе, а не художника в мастерской. Даже старая куртка, которую подают Оверту, имеет «трагические литературные локти» (*tragic literary elbows*) — она видела многих посетителей и много исповедей. Так, жена создает ему материальную среду, в которой работа становится возможной, однако отрезает его от подлинного источника творчества, от свободной жизни, однако без организации он, видимо, не способен работать вовсе. Двойственность Сент-Джорджа, таким образом, имеет и материальное основание: его «клетка» одновременно и необходима ему, и губительна.

Особенно показательно, что Сент-Джордж функционирует в новелле как своеобразный двойник Оверта — проекция его возможного будущего. В отличие от «Веселого уголка», где двойник «материализуется», здесь он остается социально и психологически мотивированным. Сент-Джордж — это Оверт, увидевший самого себя в будущем; фигура предупреждения, воплощенная возможность ошибочного выбора. Но, как и во многих текстах Джеймса, предупреждение одновременно оборачивается ловушкой. Поверив мастеру, Оверт, отказывается от любви к Мэриан Фанкрот ради искусства — лишь для того, чтобы спустя два года узнать о ее помолвке с самим Сент-Джорджем.

Обман раскрывается постепенно. Оверт возвращается в Лондон, узнает о помолвке, приходит в дом Мэриан и вновь встречается там своего наставника. Когда он спрашивает Сент-Джорджа, собирается ли тот продолжать писать после женитьбы (“Do you mean to say you’ve stopped writing?”, 7, p. 282), тот отвечает с обезоруживающей легкостью: “My dear fellow, of course I have. It’s too late. Didn’t I tell you?” (7, p. 283; «Ну конечно же нет, мой дорогой. Поздно уже. Разве я вам не говорил?»⁴⁴⁹). Сент-Джордж заявляет, что больше не намерен писать и собирается жить на средства Мэриан, читая романы Оверта. Повествователь с иронией замечает, что «мистер и миссис Сент-Джордж нашли великолепной» новую книгу молодого писателя. Сам же Сент-Джордж «до сих пор ничего не опубликовал», но

⁴⁴⁹ Перевод А. Шадрина. С. 175.

Оверт «все еще не чувствует себя в безопасности». И финальная реплика повествователя — о том, что если бы Сент-Джордж всё же написал еще один шедевр, Оверт «был бы первым, кто это оценит», — сопровождается характерной оговоркой: «что, возможно, доказывает, что мастер был по сути прав и природа посвятила его интеллектуальной, а не личной страсти» (“which is perhaps a proof that the Master was essentially right and that Nature had dedicated him to intellectual, not to personal passion”⁴⁵⁰, 7, p. 284).

Именно финал сообщает новелле ее подлинную трагическую глубину. Оверт начинает понимать, что урок мастера мог быть не бескорыстным наставлением, а тонкой манипуляцией⁴⁵¹. В результате центром новеллы становится не обман как таковой, а невозможность достоверного знания о мотивах другого, о собственных желаниях и правильности личного выбора. Оверт остается в положении, характерном для многих героев Джеймса: прозрение приходит к нему слишком поздно и ничего не разрешает. Напротив, оно делает ситуацию еще более невыносимой: был ли он действительно «спасен» для искусства — или просто устранен как соперник?⁴⁵²

⁴⁵⁰ «Природа создала его не для любви к женщине, а для торжества духа» (пер. А. Шадрина, с. 177)

⁴⁵¹ О двусмысленности «Урока мастера» и структуре перевернутого рассказа (inverted story) см.: Rimmon S. The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James. P. 79–94. Риммон рассматривает новеллу как образец амбивалентности: «разоблачение» в финале предлагает полную инверсию первоначального прочтения. В классической новелле с пуантом (pointe stories) финальная реплика или событие предлагает ключ к однозначной интерпретации всего предшествующего текста (неожиданное разоблачение, раскрытие тайны). Новеллы Джеймса, как показывает Риммон, систематически подрывают этот механизм: его финалы не закрывают, а открывают интерпретацию. Риммон приводит равное количество свидетельств в пользу искренности Сент-Джорджа и в пользу его обмана. Текст предлагает равновесные, но несовместимые прочтения происходящего (искреннее наставничество vs. тонкая манипуляция), не давая читателю возможности окончательно разрешить эту неопределенность.

⁴⁵² Показательно, что А. Тинтнер прочитывает «Урок мастера» как своего рода «житие» — профанную, бурлескную версию легенды о святом Георгии. Имя Генри Сент-Джорджа (Henry St. George) отсылает к святому покровителю Англии, а миссис Сент-Джордж (а затем и Мэриан Фанкорт) выступают в роли «драконов», от которых старший писатель спасает молодого Пола Оверта. Тинтнер обращает внимание на «иконические детали»: миссис Сент-Джордж носит красное (цвет дракона), а Мэриан, вернувшаяся из Азии с «ненасытными аппетитами», живет в «красной среде» (драконье логово). Сент-Джордж, по Тинтнер, приносит себя в жертву другому дракону (Мэриан), чтобы сохранить Оверта «для славы Англии». Однако и сам Оверт тоже ассоциируется с «драконьими» мотивами. Вопрос о том, кто кого спасает — или кто кого устраняет с пути, — остается открытым. (См.: Tintner A.R. Iconic Analogy in “The Lesson of the

Здесь уже возникает та «драма восприятия», которая позднее станет определяющей для зрелых новелл Джеймса. Оверт, подобно Марчеру, оказывается пленником собственной интерпретации происходящего, тогда как читатель с самого начала занимает более привилегированную позицию. Как и в «Веселом уголке», он сталкивается с альтернативной версией собственной жизни. Но если в поздних текстах эта проблематика приобретает почти метафизический характер, то в «Уроке мастера» она остается вписанной в повседневную социальную реальность — мир литературных репутаций, браков, карьерных расчетов и светских отношений. Здесь нет ни мистического двойника, ни женщины, ожидающей героя всю жизнь. Однако и в этой сугубо реалистической оптике последствия выбора столь же необратимы.

В викторианской традиции *Künstlerroman* обычно предполагал возможность примирения искусства и жизни, или хотя бы нравственного оправдания принесенной жертвы («Дэвид Копперфильд», «Аврора Ли» и др.). В новелле «Урок мастера» подобного примирения не происходит. Ни Сент-Джордж, ни Оверт не достигают полноты существования. Искусство не компенсирует утрату жизни, а жизнь — утрату искусства. Остается лишь осознание сделанного выбора и невозможность понять, был ли этот выбор верным. Как замечает В. Миллер, фамилия Оверта (Overt) символизирует его «открытость» уроку мастера⁴⁵³. Но вопрос о том, был ли этот урок верным, остается, что иронично, открытым. Не случайно финальная реплика повествователя построена вокруг многозначительного *perhaps* («возможно»)⁴⁵⁴. Именно из этой неустранимой неопределенности вырастает та трагическая антропология, которая станет определяющей для поздних новелл.

Master”: Henry James’s Legend of Saint George and the Dragon // *The Journal of Narrative Technique*. 1975. Vol. 5, № 2. P. 116–127).

⁴⁵³ *Miller V.* Henry James and the Alienation of the Artist: “The Lesson of the Master” // *English Studies in Africa*. 1980. Vol. 23, № 1. P. 9–20.

⁴⁵⁴ О «неопределенности» (*perhaps*) как ключевом элементе см.: *Rimmon S.* The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James. P. 93–94.

Последняя опубликованная новелла Генри Джеймса, «Круг посещений» (“A Round of Visits”), появилась в *The English Review* в апреле–мае 1910 г. и в том же году вошла в сборник “The Finer Grain”⁴⁵⁵. В отличие от трех других новелл, анализируемых в настоящем параграфе, здесь нет ни развернутой психологической рефлексии, ни готической напряженности, ни дидактической структуры. Вместо этого читателю предложена серия коротких эпизодов, напоминающих театральные «сцены»: герой посещает своих давних знакомых, каждый из которых поглощен собственной болью и не способен отозваться на чужую.

Название новеллы звучит показательно иронично: «круг посещений» традиционно подразумевает светский ритуал, но в действительности каждый визит лишь подтверждает невозможности подлинной встречи — другой человек остается недостижимо чужим. Как иронично замечает повествователь:

There was nothing like a crowd, this unfortunate knew, for making one feel lonely.

Толпа, как хорошо знал этот несчастный, — вернейший способ почувствовать себя совершенно одиноким (12, р. 434).

Марк Монтит возвращается в Нью-Йорк из Европы и узнает, что его доверенное лицо и давний друг Фил Бладгуд обокрал его и скрылся. Предательство ранит Монтита не только финансово, но и экзистенциально: он перестает верить в самую возможность доверия. Его состояние описывается через неожиданно гротескную метафору:

<...> he might have been in charge of some horrid alien thing, some violent, scared, unhappy creature. <...> A young jibbering ape of one of the more formidable sorts, or an ominous infant panther, smuggled into the great gaudy hotel and whom it might yet be important he shouldn't advertise.

⁴⁵⁵ См.: *James H. The Finer Grain*. New York: Scribner's; London: Methuen, 1910. Этот сборник, который часто оказывается в тени грандиозного нью-йоркского издания и знаменитых предисловий Джеймса, однако исследователи считают его важным завершающим аккордом творчества писателя, в котором он подводит итоги и экспериментирует с темой, которую назвал “finer grain” («более тонкое зерно») человеческого опыта.

Казалось, ему поручено присматривать за каким-то жутким, чужим существом — буйным, перепуганным и несчастным. <...> За молодой верещащей обезьяной из числа наиболее свирепых пород или за зловещим детенышем пантеры, которого тайком пронесли в огромный, кричаще-роскошный отель и чье присутствие ему, пожалуй, следовало пока скрывать (12, р. 427–428).

«Зверский» образ точно передает характер переживания Монтита: его боль не только мучительна, но и постыдна, ее нельзя выставить напоказ. Герой запирается в отеле на несколько дней, а затем, чувствуя острую потребность разделить свою боль, отправляется в серию визитов.

Пространство, в котором разворачивается действие — отель «Покахонтас», выдержанный в «стиле Дюбарри» — описывается как нечто между джунглями и театральной декорацией:

The heavy heat, the luxuriance, the extravagance, the quantity, the colour, gave the impression of some wondrous tropical forest, where vociferous, bright-eyed, and feathered creatures, of every variety of size and hue, were half smothered between undergrowths of velvet and tapestry and ramifications of marble and bronze.

Тяжелая жара, пышность, экстравагантность, изобилие и буйство красок создавали впечатление какого-то дивного тропического леса, где крикливые, сверкающие глазами пернатые создания всевозможных размеров и расцветок едва не задыхались между зарослями бархата и гобеленов и ветвящимися нагромождениями мрамора и бронзы (12, р. 431).

Отель «Покахонтас» превращается в «микрокосм»⁴⁵⁶ современного Нью-Йорка, джунгли, где каждый либо хищник, либо жертва. Именно среди этой кричащей роскоши и многолюдья Монтит острее всего ощущает свою оторванность от других.

⁴⁵⁶ Ср. комментарий Брейдбери о том, что отель «Покахонтас» становится «микрокосмом» Нью-Йорка, где каждый ощущает себя одиноким в толпе: *Bradbury N. Henry James: The Later Novels. Oxford: Clarendon Press, 1979. P. 212–213.* О «джунглях» и «тропиках» как образах Нью-Йорка см. также: *Buitenhuis P. The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James. Toronto: University of Toronto Press, 1970. P. 234–235.*

Сначала он навещает миссис Фоллиотт, тоже пострадавшую от Бладгуда. Та настолько поглощена собственными потерями, что не способна услышать его⁴⁵⁷. Затем он идет к старой подруге Флоренс Эш, которая поглощена своими семейными проблемами (она только что объявила мужу о решении жить отдельно). Ее признание звучит почти как приговор самой возможности взаимного участия: «Мне приятно ваше общество, но удовольствие это, признаюсь, эгоистично — ужасающе эгоистично» (“My pleasure of you is selfish, horribly, I admit” 12, p. 441). Миссис Фоллиотт, как позднее и Флоренс Эш, воспринимает Монтита прежде всего как вместилище для собственных жалоб — терпеливого слушателя, способного принять чужое страдание, но не как человека, который сам нуждается в сочувствии. Обе женщины готовы воспользоваться его вниманием, однако не способны ответить ему равным участием⁴⁵⁸.

Наконец, по совету случайной знакомой, он посещает Ньютона Уинча — старого приятеля, который, как ему сказали, тяжело болен. Уинч действительно находится на грани: он растратил чужие деньги и знает, что за ним вот-вот придут. В разговоре с Монтитом Уинч сначала пытается играть роль «спасителя» — слушать, сочувствовать, советовать. Однако тот самый «визит», который должен был бы принести утешение главному герою, заканчивается трагедией. Раздается звонок и Уинч успевает выстрелить в себя прежде, чем его успевают арестовать. Монтит остается один над телом человека, у которого искал утешение.

Ньютон Уинч становится своего рода «социально-экзистенциальным» двойником Монтита. Двойничество здесь не требует мистического обрамления, оно проступает в самой структуре их положения: оба обмануты (либо обманули доверие), оба стоят перед лицом катастрофы, оба оказались в мире, где деньги стали единственной мерой ценности, а ее утрата — формой социальной смерти.

⁴⁵⁷ (“She could take nothing-no better, no broader perception of anything than fitted her own small faculty” / Она не была способна ни на какое иное восприятие — ни лучшее, ни более широкое, — кроме того, на которое хватало ее скромного ума, 12, p. 433).

⁴⁵⁸ О женских персонажах как «функциях» мужского горя см.: *Tintner A.R. Landmarks of “The Terrible Town”: The New York Scene in Henry James’ Last Stories // Prospects. 1976. Vol. 2. P. 428–429.*

Когда Уинч произносит: *You see, I'm such another*⁴⁵⁹ он имеет в виду не только то, что он тоже «в бегах». Он указывает на более глубокое сходство: его жизнь, как и жизнь Монтита, рассыпается; его иллюзии, как и иллюзии Монтита, разрушены.

Финальный обмен репликами с полицейским выводит новеллу за пределы бытовой драмы, придавая случившемуся экзистенциальное измерение:

“Don't you think, sir, you might have prevented it?”

“I really think I must practically have caused it” (12, 459).

— Не думаете ли вы, сэр, что могли бы это предотвратить?

— Право, я думаю, что, по существу, сам и стал причиной случившегося.

Как замечает Маттиссен⁴⁶⁰, «Круг посещений» представляет собой «аллегория человеческого состояния», в которой каждый визит лишь подтверждает невозможность подлинной встречи. Финал новеллы, по его мысли, изображает «мир, настолько испорченный деньгами, что единственным выходом оказывается насилие». Однако значение финала не исчерпывается социальной критикой. Монтит приходит к Уинчу в надежде найти утешение и разделить собственную боль, но его визит становится дополнительным потрясением для человека, уже находившегося на грани. Герой не несет прямой вины за смерть Уинча, однако его ответ звучит как признание более глубокой, нравственной соучастности: в мире, где люди ищут в других прежде всего вместилище для собственных страданий и оказываются неспособны услышать чужую боль, даже попытка сближения может усилить одиночество другого. Монтит пытается «повторить» прошлое, восстановить старые связи, но каждый «визит» лишь подтверждает невозвратность утраченного. Единственное, что он приобретает, —

⁴⁵⁹ О фигуре двойника в поздних новеллах Джеймса см.: *Przybylowicz D. Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James. University: University of Alabama Press, 1986. P. 134–136.*

⁴⁶⁰ *Matthiessen F.O. Henry James: The Major Phase. P. 116–117.*

странное, почти абсурдное знание: его попытка вырваться из одиночества не только не удалась, но и, скорее всего, ускорила катастрофу другого.

Завершая анализ экзистенциальной проблематики позднего творчества Генри Джеймса, нельзя не отметить типологические переклички между его новеллами и теми художественными и философскими структурами, которые получают развитие в литературе европейского модернизма и абсурда второй половины XX века. В «Звере в чаще» ожидание неотвратимой, но неопределенной катастрофы и паралич героя перед лицом непостижимого предвосхищают ситуацию кафкианского «Процесса», где человек оказывается под обвинением, природа которого ему недоступна. «Веселый уголок» разыгрывает встречу с отчужденным alter ego — мотив, который у Кафки приобретет универсальный метафизический смысл. «Урок мастера» демонстрирует абсурдность ситуации, в которой выбор уже предопределен внешними силами, а герой обречен продолжать существование в условиях осознания этой предопределенности — ситуация, отчасти сопоставимая с мифом о Сизифе. Однако наиболее радикальное выражение эта проблематика находит в «Круге посещений», где невозможность подлинной коммуникации выводит на поверхность вопрос о самоубийстве как пределе человеческого опыта, а само присутствие одного человека для другого становится роковым. Разумеется, эти параллели не доказывают генетической зависимости, но свидетельствуют, что уже на рубеже XIX–XX веков в западной культуре складывалась особое экзистенциальное мироощущение утраты опоры, непрозрачности бытия и одиночества сознания. Генри Джеймс одним из первых выразил эту чувствительность в форме психологического реализма высокой сложности, задолго до того, как она нашла свое философское обоснование и крайнее художественное выражение в литературе модернизма.

Во второй главе настоящей диссертации рассмотрены три взаимосвязанных аспекта повествовательной организации новелл Генри Джеймса. конца 1880–1910-х гг. Анализ малой прозы этого периода позволил проследить, как постепенно

меняется сама модель изображения сознания и каким образом поздний Джеймс приходит к тем художественным решениям, которые позднее станут определяющими для модернистской литературы.

В первом параграфе введено понятие «потока восприятия» (stream of perception). В отличие от модернистского «потока сознания», этот термин обозначает не имитацию ассоциативного хаоса психической жизни, а повествовательную технику, при которой сознание героя непрерывно интерпретирует внешний мир, стремясь связать разрозненные впечатления в осмысленную картину. Анализ новелл показал, что в поздней малой прозе Джеймса эта интенсивная работа сознания становится всё менее устойчивой: внешняя реальность перестает поддаваться окончательной расшифровке, а множественность толкований начинает восприниматься как неустранимое условие человеческого опыта.

Во втором параграфе внимание сосредоточено на сценичности как структурном принципе. Опираясь на драматургические опыты Джеймса 1890-х гг. и его диалог с творчеством Х. Ибсена, мы показали, как повествование в выбранных новеллах организуется по законам сцены. В этом контексте было предложено понятие «сцены восприятия» (scene of perception), фиксирующее переход от передачи внутреннего состояния к его сценическому предъявлению. «Поток» организует временную последовательность восприятий; «сцена», в свою очередь, организует повествование через пространство: внутреннее состояние разыгрывается как действие во взаимодействии с другим и перетекает в драматический конфликт.

Третий параграф был посвящен пределам этой модели. Поздние новеллы Джеймса показывают, что сознание способно бесконечно интерпретировать и разыгрывать собственный опыт, но не может гарантировать себе подлинного понимания. На материале зрелых новелл рассмотрено, как на уровне нарратива организуются темы упущенной возможности, встречи с альтернативным «я», невозможности окончательного выбора и трагической асинхронности сознания. Герой Джеймса неизменно запаздывает по отношению к собственной жизни: он

либо существует в ожидании будущего, которое никогда не наступает, либо приходит к прозрению слишком поздно, когда изменить уже ничего невозможно. В отличие от ретроспективной организации, где прошлое оставалось доступным для переживания, поздний Джеймс выстраивает замкнутую темпоральную структуру: движение вперед оказывается иллюзорным, а возвращение назад — невозможным.

Особенно важной в этой структуре оказывается фигура второго сознания — нередко женского персонажа, который удерживает знание, недоступное герою. Читатель же, благодаря двойной перспективе повествования, постоянно оказывается в положении человека, понимающего больше, чем сам герой. Именно этот зазор между переживанием и пониманием становится источником трагического эффекта.

В этом смысле поздняя новеллистика Джеймса фиксирует переход к новой модели героя — не столько действующего, сколько переживающего собственную неспособность действовать. Он остается внутри викторианского мира социальных ролей, моральных представлений и культурных форм, однако уже не может обрести в этом мире устойчивость и цельность. Сознание стремится к смыслу, но сталкивается с невозможностью окончательного понимания; воля сохраняет потребность в действии, но оказывается парализованной рефлексией. Именно в этом промежуточном состоянии, между викторианской верой в осмысленность опыта и модернистской ощущением его распада, возникает тот экзистенциальный конфликт, который определяет художественный мир позднего Джеймса.

Таким образом, малая проза Джеймса 1880–1910-х гг. может рассматриваться как своеобразная лаборатория модернистского письма. Сохраняя связь с викторианской традицией психологического анализа и этической проблематики, писатель одновременно разрабатывает новые повествовательные формы: фрагментарное восприятие, множественность интерпретаций, драматизацию внутреннего опыта, размывание границы между событием и его переживанием. Эти приемы через одно-два десятилетия станут общим местом модернистской прозы. «Сознание» его героев еще сохраняет викторианскую

установку на поиск связности и смысла, однако художественные средства уже фиксируют распад этой связности и неустранимую неопределенность человеческого существования. Именно поэтому Генри Джеймс предстает одной из ключевых и наиболее изящных переходных фигур, соединяющих викторианскую литературную традицию с модернизмом XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование было посвящено выявлению специфики приемов повествования в новеллах Генри Джеймса, рассматриваемых как корпус *tales*, собранных Л. Иделом. Обращение именно к малой прозе позволило проследить художественный метод писателя в той области его творчества, где повествовательный эксперимент проявляется особенно концентрированно и отчетливо. Романы развертывают эстетические принципы Джеймса в широком сюжетном и социальном пространстве; новеллы же выявляют их в более подвижной и интенсивной форме. Именно в малой прозе отчетливо обнаруживается характерная для Джеймса способность превращать сюжетное событие в событие восприятия, внешнюю ситуацию — в проблему интерпретации, а рассказ о случившемся — в исследование пределов человеческого знания.

Цель диссертационного исследования состояла в анализе повествовательных приемов, использованных в новеллах Генри Джеймса, и в определении их роли в формировании художественной модели, соединяющей викторианское повествовательное наследие с зарождающейся модернистской прозой. Эта цель была достигнута посредством последовательного решения поставленных задач: уточнен жанровый статус джеймсовских *tales*; рассмотрена связь малой прозы писателя с викторианской литературной традицией; проанализированы функции рассказчика, адресата, ненадежного высказывания, ретроспекции, женского образа, сценичности, вещи, портрета и визуальной детали; выявлена специфика техник, предвосхищающих модернистские способы изображения сознания; показано значение континентально-европейской, в том числе русской, традиции для формирования джеймсовской поэтики; охарактеризовано место новеллистики Джеймса в англо-американском литературном процессе рубежа XIX–XX веков.

В ходе исследования было подтверждено, что корпус новелл Генри Джеймса обладает собственной внутренней логикой развития. Он не сводится к набору отдельных экспериментов, предваряющих романы, но образует особую систему, в которой на протяжении нескольких десятилетий изменяются повествовательные

техники, способы распределения знания и художественного изображения сознания. От ранних текстов, где интерес к субъективному восприятию еще вписан в викторианские жанровые модели (через романтическую интригу, моральный выбор, семейную драму), Джеймс движется к прозе, где восприятие становится самостоятельным элементом повествования.

Первый круг выводов связан с викторианским повествовательным наследием. Анализ показал, что Джеймс наследует не только тематические и социально-психологические установки викторианской литературы, но и более тонкие риторические и жанровые механизмы. Особое значение для его новеллистики имеет традиция викторианского драматического монолога. В прозе Джеймса она трансформируется в форму напряженного, внутренне диалогического высказывания, в котором персонаж, стремясь объяснить или оправдать себя, одновременно раскрывает собственную ограниченность, иллюзию или нравственную слепоту. Саморазоблачение у Джеймса не всегда принимает форму прямой исповеди; чаще оно возникает из несовпадения между сказанным и подразумеваемым, между позицией рассказчика и тем смыслом, который постепенно складывается для читателя. Таким образом, доказано положение о глубокой связи джеймсовских новелл с викторианской повествовательной и поэтической традицией. Однако эта связь носит не подражательный, а преобразующий характер. Викторианская культура голоса, сцены, моральной оценки, респектабельной маски и скрытого конфликта становится для Джеймса материалом художественного анализа. Писатель не разрушает викторианские формы извне, но изменяет их изнутри, обнаруживая в них возможность для более сложного изображения сознания и более неоднозначной этической перспективы. По мере творческой эволюции писатель расширяет возможности уже найденных повествовательных моделей, прежде всего повествования от третьего лица с внутренней фокусировкой, варьируя степень близости повествователя к сознанию персонажа. При этом поздние новеллы обнаруживают стремление к большей композиционной и стилистической сдержанности, что отражает новый этап художественных поисков Джеймса.

Второй важный результат исследования касается проблемы прошлого. Рассмотрение принципа *visitable past* позволило показать, что прошлое в новеллах Джеймса не является устойчивым фоном или завершенной областью опыта. Оно оказывается пространством желания, утраты, реконструкции и ошибки. Герои Джеймса стремятся приблизиться к прошлому, овладеть им, прочитать его следы — письма, портреты, вещи, дома, документы, воспоминания, — однако само это приближение обнаруживает невозможность полного знания. Прошлое у Джеймса посещаемо, но не присваиваемо; оно может быть вызвано, но не восстановлено в первоначальной полноте. В этом смысле ретроспекция становится не просто композиционным приемом, а способом поставить под вопрос саму возможность достоверной памяти, интерпретации и исторического воображения.

Третий круг выводов связан с функцией женского образа и, шире, с эволюцией субъектной структуры новеллистики Джеймса. В ранних и средних новеллах Джеймса женский персонаж часто становится центром наблюдения и истолкования: вокруг него выстраиваются мужские ожидания, проекции, страхи и эстетические схемы. Однако исследование показало, что женский образ у Джеймса не сводится к пассивному объекту восприятия. Напротив, он нередко выявляет ограниченность интерпретатора, нарушает устойчивость мужской точки зрения и становится носителем иного, более точного или нравственно более значимого знания. Тем самым подтверждено положение о трансформации женского образа: от объекта наблюдения он постепенно превращается в фигуру, через которую проверяется состоятельность самого акта понимания.

Показательно, что эта эволюция затрагивает не только сам женский образ, но и более общий принцип организации повествования. В ранних новеллах Джеймса функцию медиатора, т. е. того персонажа, через чье восприятие читатель получает доступ к происходящему, чаще всего выполняет мужской персонаж. Он видит, оценивает, истолковывает; женская фигура остается объектом его взгляда. В поздней прозе эта структура усложняется. Женское сознание всё чаще начинает выполнять самостоятельную нарративную работу, но уже не в роли внешнего наблюдателя (как в ранних «международных» новеллах), а в качестве внутреннего

медиатора. Этот сдвиг составляет одну из важнейших линий эволюции джеймсовской новеллистики, связывающую параграф о женском образе с поздней экзистенциальной проблематикой и с техникой «потока восприятия».

Вторая глава позволила перейти от викторианских оснований джеймсовской поэтики к тем повествовательным формам, которые сближают писателя с литературой модернизма. Центральным результатом здесь стало обоснование понятия «поток восприятия». Данный термин позволяет описать специфическую технику Джеймса, не смешивая ее с классическим модернистским «потоком сознания». У Джеймса сознание персонажа еще не растворяется в хаотическом движении ассоциаций и не становится автономным потоком психических состояний. Напротив, его герой напряженно воспринимает, сопоставляет, интерпретирует, пытается связать разрозненные впечатления в осмысленную картину. Именно эта работа восприятия, одновременно продуктивная и ошибочная, проницательная и ограниченная, становится главным структурообразующим принципом текста.

Понятие «потока восприятия» позволило уточнить место Джеймса в истории англо-американской прозы. Повествование еще сохраняет интерес к социальной ситуации, моральному выбору, сцене, диалогу, внешнему жесту, но центр тяжести повествования переносится в область восприятия. Событие важно не само по себе, а как оно становится предметом сознания; вещь важна не только как деталь предметного мира, но как повод для интерпретации; диалог важен не только как обмен репликами, но как пространство скрытых мотивов, пауз и недосказанности.

С этим связан и вывод о сценичности джеймсовской прозы. В новеллах 1890-х гг. сценичность не может быть объяснена только биографически — театральным опытом писателя или его интересом к драме. Она становится собственно повествовательным принципом. Внутренний конфликт персонажей раскрывается через мизансцену, реплику, паузу, смену перспективы, жест, взгляд, пространственное расположение фигур. Сцена у Джеймса не отменяет психологического анализа, а заменяет его прямое изложение более тонкой формой

художественного предъявления. Внутреннее становится видимым через внешнее, но никогда не исчерпывается им.

Особое значение имеют поздние новеллы Джеймса, в которых повествовательная техника соединяется с новой антропологической проблематикой. Герой поздних новелл часто оказывается между возможностью и действительностью, между воображаемой жизнью и жизнью прожитой, между желанием понять собственную судьбу и невозможностью окончательного самопознания. Его трагедия связана не только с утратой, но и с запоздалым осознанием утраченных возможностей. В этом отношении поздняя малая проза Джеймса действительно сближается с теми настроениями литературы XX века, которые позднее будут связаны с опытом тревоги, отчуждения, неполноты существования и невозможности окончательного смысла. При этом речь идет не о прямом предвосхищении определенной философской доктрины, а о типологической близости: Джеймс художественно фиксирует то состояние сознания, которое станет одним из центральных для модернистской и постмодернистской литературы.

Проведенный анализ подтвердил все положения, выдвинутые на защиту. Доказано, что корпус новелл Генри Джеймса является значимым пространством разработки его повествовательной техники. Подтверждено, что малая проза писателя сохраняет глубокую связь с викторианской традицией, прежде всего с драматическим монологом, сенсационной литературой, ретроспективными формами повествования и культурой этической интерпретации. Показано, что эти модели подвергаются у Джеймса существенной трансформации: драматический монолог становится механизмом прозаического саморазоблачения; ретроспекция — способом обнаружения недоступности прошлого; женский образ — не только предметом наблюдения, но и самостоятельной нарративной и этической силой. Обосновано понятие «потока восприятия» как особой техники, предвосхищающей, но не совпадающей с модернистским «поток сознания». Доказано, что сценичность и драматизация в новеллах Джеймса являются не внешними эффектами, а средствами организации внутреннего конфликта.

Наконец, подтверждено, что в поздних новеллах формируется особый тип героя, чья драма определяется разрывом между возможностью и действительностью, между опытом и его запоздалым пониманием.

Таким образом, специфика повествовательных приемов в новеллах Генри Джеймса заключается в их двойной историко-литературной направленности. С одной стороны, они сохраняют память о викторианской традиции — о ее жанрах, голосах, риторических масках, этических конфликтах и формах социального наблюдения. С другой стороны, эти же приемы открывают путь к модернистской прозе, где главным становится не полнота изображенного мира, а сложность его восприятия, не авторитет всеведущего рассказа, а ограниченность точки зрения, не завершенность смысла, а конфликт интерпретации.

Новеллистика Джеймса предстает в результате как пространство перехода, но не как промежуточная или вторичная область. Напротив, именно переходность оказывается ее творческой силой. Джеймс не просто находится «между» викторианством и модернизмом; он показывает сам механизм этого исторического перехода. В его малой прозе викторианская культура рассказа, морального анализа и социальной сцены постепенно преобразуется в модернистскую культуру восприятия, неустойчивого знания и внутренней драмы сознания. Поэтому изучение новелл Генри Джеймса позволяет точнее понять не только эволюцию самого писателя, но и один из важнейших процессов англо-американской литературы рубежа XIX–XX веков — превращение повествования о мире в повествование о способах его человеческого постижения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Джеймс Г. Записные книжки, дневники, письма, эссе: пер. и вступ. ст. А. Ливерганта // Иностранная литература. 2011. № 1. С. 125–185.
2. Джеймс Г. Избранные произведения: в 2 т.: пер с англ. / вступ. ст. А.М. Зверева, коммент. В.Д. Рака. Л.: Худож. лит., 1979. Т. 1: 445 с., Т. 2: 446 с.
3. Джеймс Г. Искусство прозы / пер. с англ. Н.А. Анастасьева // Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1982. Т. 1. С. 127–144.
4. Джеймс Г. Лгун / пер. с англ. А.Н. Энгельгардт // Вестник Европы. 1889. Ноябрь. С. 230–280.
5. Джеймс Г. По поводу «Гедды Габлер» // Судья и строитель: писатели России и Запада о Генрике Ибсене / сост. Б.А. Ерхов. М.: Рудомино, 2004. С. 71–81.
6. Джеймс Г. Повести и рассказы: пер. с англ. / сост. и предисл. А. Елистратовой. М.: Худож. лит., 1973. 432 с.
7. Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. / пер. с англ. М.А. Шерешевской // Джеймс Г. Женский портрет / изд. подгот. Л.Е. Полякова, М.А. Шерешевская. М.: Наука, 1981 (Литературные памятники). С. 481–493.
8. *Besant W. & H. James. The Art of Fiction. Boston: Cupples and Hurd, <1885>. 85 p.*
9. *Edel L. Henry James: Stories of the Supernatural. N. Y.: Taplinger, 1970. XVI, 762 p.*
10. *Edel L., Laurence D.H. A Bibliography of Henry James. L.: Rupert Hart-Davis, 1957. 411 p.*
11. *James H. The Art of Fiction // James H. Partial Portraits. London; N. Y.: Macmillan and Co., 1894. P. 375–408.*
12. *James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces / ed. and with an introd. by R.P. Blackmur. N. Y.; London: C. Scribner's Sons, 1934. XLI, 348 p.*
13. *James H. The Aspern Papers and Other Stories / ed. with an introd. and notes by A. Poole. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1991. XLII, 212 p.*
14. *James H. The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces. N. Y.: C. Scribner's Sons, 1908. XXIV, 413 p.*
15. *James H. The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces. London: Macmillan, 1922. XXVII, 379 p.*
16. *James H. French Poets and Novelists. London: Macmillan, 1878. 463 p.*
17. *James H. Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition / texts prep. by L. Edel. N. Y.: Literary Classics of the United States, 1984. Vol. 2. 1408 p.*
18. *James H. A Norton Critical Edition of "The Turn of the Screw" / ed. by R. Kimbrough. N. Y.; London: W.W. Norton & Company, 1966. 276 p.*

19. *James H.* On the Occasion of Hedda Gabler // *Henry James Essays on Art and Drama* / ed. P. Rawlings. Aldershot: Scholar Press, 1996. P. 454–467.
20. *The Complete Notebooks of Henry James* / ed. with introductions and notes by L. Edel and L.H. Powers. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1987. XXIX, 633 p.
21. *The Complete Plays of Henry James* / ed. by L. Edel. London: Rupert Hart-Davis, 1949. 846 p.
22. *The Complete Tales of Henry James* / ed. with introd. by L. Edel. Philadelphia; N. Y.: J.B. Lippincott Company, 1962–1964. 12 vols.
23. *The Complete Writings of Henry James on Art and Drama* / ed. by P. Collister. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Vol. 1: Art. 662 p.
24. *The Correspondence of William James* / ed. Ignas K. Skrupskelis and Elizabeth M. Berkeley. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991. Vol. 1: William and Henry: 1861–1884. LXIV, 477 p.
25. *The Notebooks of Henry James* / ed. by F.O. Matthiessen, K.B. Murdock. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1947. XXVIII, 425 p.
26. *Браунинг Р.* Моя последняя герцогиня / пер. В. Топорова // Прекрасное пленяет навсегда: из английской поэзии XVIII-XIX веков / сост. А.В. Парина и А.Г. Мурик. М.: Изд-во Московский рабочий, 1988. С. 293–294.
27. *Вордсворт У.* Прелюдия 1805 / изд. подгот. А.Н. Горбунов, Е.В. Халтрин-Халтурина, Т.Ю. Стамова. М.: Наука, Ладомир, 2017 (Литературные памятники). 1000 с., ил.
28. *Китс Дж.* Стихотворения / изд. подгот. Н.Я. Дьяконова, Э.Л. Линецкая, С.Л. Сухарев. М.: Наука, 1986 (Литературные памятники). 392 с.
29. *Керкегор С.* Повторение / пер. с дат. П.П. Ганзена. М.: Лабиринт, 1997. 157 с.
30. *Шоу Б.* О драме и театре: пер с англ. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. 640 с.
31. *Элиот Т.С.* Бесплодная земля / изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука (Литературные памятники), 2014. 528 с., ил.
32. *Shaw B.* Two New Plays // *Shaw B. Dramatic Opinions and Essays*. N. Y.: Brentano's, 1906. Vol. 1. P. 9–15.

Исследования:

33. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / под ред. П.А. Гринцера. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
34. *Адмони В.* Генрик Ибсен и его творческий путь // *Ибсен Г.* Драммы. Стихотворения: пер. с норвеж. М.: Худож. лит., 1972. С. 5–20.
35. *Адорно Т.В.* Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с

36. *Анастасьев Н.А.* Обновление традиции: Реализм XX века в противоборстве с модернизмом. М.: Советский писатель, 1984. 352 с.
37. *Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох* / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 567 с.
38. *Анцыферова О.Ю.* Джеймс и Пушкин // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Литературные связи, типология, интертекст. Иваново: ИвГУ, 2001. С. 101–111.
39. *Анцыферова О.Ю.* «Письма Асперна» и своеобразие поэтики Генри Джеймса (Прием «точки зрения» и образ рассказчика в повести) // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. В.Н. Шейнкер. Иваново: Ивановск. гос. ун-т, 1982. С. 93–103.
40. *Анцыферова О.Ю.* Кто стоял у колыбели детективной прозы? // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 65–86.
41. *Анцыферова О.Ю.* Приключения немца в Америке, или автопародия Генри Джеймса // Проблемы мировой политики и международных отношений: сб. науч. трудов / отв. ред. Ю.П. Ивонин. Новосибирск: Б/и, 2004. С. 82–94.
42. *Анцыферова О.Ю.* Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1998. 210 с.
43. *Анцыферова О.Ю.* Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. 468 с.
44. *Брэдли М.* Вирджиния Вулф (пер. А. Нестерова) // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 255–271.
45. *Бурова И.И.* От портрета мистера Дарси к портрету Дориана Грея (О живописном экфрасисе в английском романе начала — середины XIX века) // Аналогии, связи, влияния: межвуз. сб. науч. ст. / отв. ред. И.И. Бурова, Л.Н. Полубояринова. СПб.: Изд-во С-Петербург. ун-та, 2019. С. 42–59.
46. *Венедиктова Т.Д.* Литература как опыт, или буржуазный читатель как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 280 с.
47. *Вершинина Д.Б., Проскурнин Б.М.* Сфинкс английского модернизма: Литтон Стрейчи и его книга «Именитые викторианцы» // *Стрейчи Л.* Именитые викторианцы. М.: Ладомир, 2022. С. 315–346.
48. *Вознесенская И.А.* Джозеф Конрад и Генри Джеймс // Вестник Ленинградского университета. Серия: История. Язык. Литература. 1975. № 14, вып. 3. С. 96–105.
49. *Головачева И.* В поисках опор: «Поворот винта» Г. Джеймса в датах и числах // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 158–171.
50. *Головачева И.В.* Литературный источник «Священного источника» // Традиции и взаимодействие в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1990. С. 91–98.

51. *Головачева И.В.* Наследие «Двойника»: от Достоевского к Генри Джеймсу // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18, вып. 4. С. 290–296.
52. *Головачева И.В.* Поэтика «экспериментальной» прозы Генри Джеймса (1896–1901): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987. 213 с.
53. *Головачева И.В.* Битва alter ego: от По до Генри Джеймса // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения / под ред. С. Фокина и А. Ураковой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 176–188.
54. *Гречаная Е.П.* Французский контекст «Пиковой дамы» // *Гречаная Е.П.* Две заметки к теме «Пушкин и Франция» // Россия и Франция: диалог культур. Статьи и материалы / сост. Е.Е. Дмитриева, А.Ю. Сорочан, А.Ф. Строев. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2015. С. 43–49.
55. *Гулевич Е.В.* Г. Джеймс и И. Тургенев: формы и этапы рецепции. Гродно: ГрГУ, 2014. 127 с.
56. *Делазари И.А.* Contre le naturalisme: «Зверь в чаше» Генри Джеймса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. Вып. 3. С. 30–36.
57. *Душинина Е.В.* Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дис. канд. ... филол. наук. Иваново, 2010. 205 с.
58. *Елистратова А.А.* Вильям Дин Гоуэллс и Генри Джеймс (к вопросу об их роли в развитии критического реализма в США) // Проблемы истории литературы США. М.: Наука (Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР), 1964. С. 205–286.
59. *Есипов В.М.* Пушкинские реминисценции в «Письмах Асперна» // Московский пушкинист: ежегодный сборник / сост. и науч. ред. В.С. Непомнящий. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1995. С. 279–284.
60. *Женетт Ж.* Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
61. *Зверев А.М.* Второй этап становления реализма: [Литература США второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1983–1994. Т. 7. 1991. С. 552–559.
62. *Зверев А.М.* Генри Джеймс: пора зрелости // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 236–270.
63. *Зверев А.М.* Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 566–571.
64. *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. М.: Наука, 1979. 318 с.
65. *Зверев А.М.* С двух берегов Атлантики // *Джеймс Г.* Повести и рассказы: пер. на рус. Л.: Худож. лит., 1983. С. 3–20.
66. *Зверев А.М.* Уроки Генри Джеймса // *Джеймс Г.* Избранное: в 2 т. Л.: Худож. лит., 1979. Т. 1. С. 5–29.
67. *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стиндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М.: Наука, 1979. 391 с.

68. *Зиновьева А.Ю.* Русское путешествие Роберта Браунинга: драматический монолог в английской и русской поэзии XIX века // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2022. № 5. С. 109–121.
69. *Зыкова Е.П.* «Тайна Ноттинг-Хилл» — первый английский детективный роман // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 86–93.
70. *Ибсен Г.* Привидения / пер. А. Ганзен, П. Ганзена // *Ибсен Г.* Драммы. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1972. С. 307–370.
71. *Клименко Е.И.* Творчество Роберта Браунинга. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1967. 228 с.
72. *Коренева М.М.* Генри Джеймс // История литературы США: в 5 т. / гл. ред. Я.Н. Засурский. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 4: Литература последней трети XIX в.: 1865–1900 (становление реализма) / отв. ред. П.В. Балдицын, М.М. Коренева. С. 441–481.
73. *Коренева М.М., Морозова Т.Л.* Генри Джеймс // История литературы США: в 6 т. / гл. ред. Я.Н. Засурский. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5: Литература начала XX в. / отв. ред. Е.А. Стеценко, М.М. Коренева. С. 30–139.
74. *Кормилов С.И.* Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 858–863.
75. *Красавченко Т.* Склеить «двух столетий позвонки»: От Вордсворта к Т.С. Элиоту и Теду Хьюзу (К вопросу о соотношении романтизма и модернизма в английской поэзии XX века) // Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 114–137.
76. *Кружков Г.М.* Разбор стихотворения Р. Браунинга «Любовник Порфирии»: Форма — жанр — сюжет — интертекст. URL: <http://kruzhkov.net/essays/pyroskaf/razbor-stikhotvoreniya-brauninga-lyubovnik-porfirii/> (дата обращения: 28.04.2025)
77. *Лотман Ю.М.* Портрет // *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
78. *Маркин А.В.* Новелла Генри Джеймса «Веселый уголок»: деконструкция готического сюжета // Известия Уральского государственного университета. 2003. № 28. С. 132–138.
79. *Морозова Т.Л.* Генри Джеймс (основные проблемы творчества 1870–90-х годов): дис. ... канд. филол. наук. М., 1973. 227 с.
80. *Морозова Т.Л.* Художественный мир Генри Джеймса // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / под. ред. Я.Н. Засурского. М.: Наука, 1982. С. 310–344.
81. *Миллер Д.Х.* Узор ковра // Современная литературная теория: Антология / сост., пер. и примеч. И.В. Кабановой. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 92–109.
82. *Николенко М.П.* Автор и герой в структуре психологического повествования: Г. Джеймс и И.С. Тургенев: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2012. 19 с.

83. *Осипенкова О.И.* Поздний Джеймс: мировоззрение, поэтика, метод: дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. 175 с.
84. *Осипенкова О.И.* Роль живописи в художественной системе Г. Джеймса // Проблемы реализма в зарубежной литературе XIX–XX веков: сб. ст. М.: [б. и.], 1980. С. 66–77.
85. *Осипенкова О.И.* Трагическое в повести Г. Джеймса «Зверь в чаще» // Трагическое и комическое в зарубежной литературе. Пермь: ПГГПУ, 1986. С. 59–68.
86. *Панова О.Ю.* Грани современности: четыре взгляда на американский модернизм // Новое литературное обозрение. 2012. № 114.
87. *Патапенко С.Н.* Драматургия И.С. Тургенева как предшественница «новой драмы» // Драматургические искания Серебряного века. Вологда: Вологодский пед. ун-т, 1997. С. 53–62.
88. Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 301 с.
89. Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков / отв. ред. М.Ф. Надъярных, А.Ф. Кофман. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 1150 с.
90. *Рымарь Н.Т.* Поток сознания // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 179–180.
91. *Половинкина О.И.* Модернизм. Вводная статья. Модернизм Англия. Модернизм. США // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В двух книгах. Книга первая: А–О / отв. ред. А.Ф. Кофман; редколлегия: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирина, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, «Река времен», 2023. С. 536–559.
92. *Половинкина О.И.* Сознание Нарцисса: английский романтизм в зеркале модернистской критической мысли (Т.С. Элиот, Т.Э. Хьюм, Э. Паунд) // Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 138–156.
93. *Пригодий С.М.* Эстетика и поэтика позднего Джеймса. Киев, 1990. 70 с.
94. *Проскурнин Б.М.* Джордж Элиот и английская литература XX века // Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 45–83.
95. *Проскурнин Б.М.* Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2005. 144 с.
96. *Проскурнин Б.М.* Может ли историк доверять романисту: об историческом романе У.М. Теккерей «История Генри Эсмонда, Эсквайра» // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 2, № 19. С. 44–53.
97. *Рейнгольд Н.И.* Модернизм в английской литературе: История. Взгляды. Программные эссе. 2-е изд., переработ. М.: РГГУ, 2017. 416 с.

98. *Самородницкая Е.И.* Роман с «сенсацией»: критическая рецепция английского сенсационного романа в компаративном аспекте // Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы: сборник научных статей / отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина; пер. на англ. М.В. Каплун. М.: Изд-во Ипполитова, 2022. С. 67–77.
99. *Самохвалов Н.И.* Генри Джеймс // *Самохвалов Н.И.* История американской литературы. М.: Просвещение, 1971. Т. 1. С. 221–228.
100. *Седых Э.В.* Раскин и Моррис: проблемы эстетики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2007. Вып. 4, ч. 1. С. 33–42.
101. *Селитрина Т.Л.* Г. Джеймс и проблемы английского романа 1880–1890 гг. Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1989. 127 с.
102. *Селитрина Т.Л.* Генри Джеймс и проблемы английского романа (1880–1890 годы). М., 1989. 439 с.
103. *Селитрина Т.Л.* Пути художественного психологизма. Л. Толстой и Г. Джеймс // *Селитрина Т.Л.* Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур. М.: Высш. шк., 2009. С. 114–124.
104. *Селитрина Т.Л.* Статьи Генри Джеймса о театре и проблема драматизации в его позднем творчестве // Литература и театр. Вопросы историко-типологического изучения. СПб.: Лема, 2019. Вып. 23. С. 44–48.
105. *Соловьева Н.А.* От викторианства к XX веку // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. шк., 1996. С. 277–293.
106. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
107. *Толмачёв В.М.* Джозеф Конрад и его «русские романы» // *Конрад Дж.* Тайный агент: Простая история. На взгляд Запада. М.: Ладомир, Наука (Литературные памятники), 2012. С. 477–534.
108. *Толмачёв В.М.* Становление американского литературного сознания в XX веке // Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. шк., 1996. С. 324–354.
109. *Толмачёв В.М.* Точка зрения в американском романе: от романтизма к модернизму // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений / отв. ред. Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 244–311.
110. *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.
111. *Уракова А.П.* Мистические контексты в «Повороте винта» // *Arbor Mundi*. 2011. № 18. С. 11–24.
112. *Урнов Д.М.* «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе // Типология стилового развития XIX века: сб. ст. / отв. ред. Н.К. Гей. М.: Наука (Теория литературных стилей), 1977. С. 340–360.
113. *Урнов Д.М.* Англо-американский вариант (к проблеме определений) // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 102–147.
114. *Урнов М.В.* На рубеже веков: очерки английской литературы (конец XIX — начало XX в.). М.: Наука, 1970. 431 с.

115. *Уртминцева М.Г.* Поэтика портрета в творчестве И.С. Тургенева // Вестник Нижегородского университета. Серия: Филология. 1999. № 1. С. 117–127.
116. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с., 14 л. ил.
117. *Федоров А.А.* Генри Джеймс и Генрик Ибсен: восприятие и интерпретация // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1983. С. 85–94.
118. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Диккенс и игры в вариации и номинации-1: Диккенс: рождественские чудеса и рождественская готика // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 279–313. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-279-313>
119. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Неовикторианский роман и модель викторианского «драматического монолога» // Под знаком «нео-»: теория и история ретроспективных течений в литературе Новейшего времени / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 734–771.
120. *Халтрин-Халтурина Е.В.* От готики к детективу (Джейн Остен и британские иронические расследования) // Поэтика зарубежного классического детектива / отв. ред. К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 12–24.
121. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Отголоски из П.Б. Шелли в романе В. Вулф «По морю прочь» (о становлении романтической героини) // Мир романтизма. Т. 12, № 36. С. 204–214.
122. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Переосмысление поэзии Браунингов на страницах неовикторианских романов // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82, № 5. С. 78–86.
123. *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика композиции в «Биографиях души» У. Вордсворта и В. Вулф // Английская литература от XIX в. к XX, от XX к XIX: проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А.П. Саруханян, М.И. Свердлов. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 84–113.
124. *Шерешевская М.А.* Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // *Джеймс Г.* Женский портрет. М.: Наука, 1981. С. 532–578.
125. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
126. *Эйхенбаум Б.М.* О. Генри и теория новеллы // *Эйхенбаум Б.М.* Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.
127. *Юрьев А.А.* Между светом и тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. М.: Наука (Литературные памятники), 2006. С. 517–648.
128. *Albers Ch.E.* A Reader's Guide to the Short Stories of Henry James. N. Y.: G.K. Hall & Co., 1997. 967 p.
129. *Altick R.D.* Victorian People and Ideas: A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature. N. Y.: W.W. Norton and Co., 1973. XII, 338 p.
130. *Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 4th ed. / trans. C. van Boheemen. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1997. 205 p.

131. *Banta M.* Men, Women and the American Way // The Cambridge Companion to Henry James / ed. by J. Freedman. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 21–39.
132. *Bayley J.* Introduction // *James H.* Collected Stories. London: David Campbell, 1999. Vol. 2: 1892–1910. P. XI–XXI.
133. *Bayley J.* The Short Story. Henry James to Elizabeth Bowen. Brighton: The Harvest Press, 1988. 197 p.
134. *Beer G.* Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. XXIII, 277 p.
135. *Bell M.* Meaning in Henry James. Cambridge; London: Harvard University Press, 1991. XII, 384 p.
136. *Bender B.* Henry James's Late Lyric Meditations upon the Mysteries of Fate and Self-Sacrifice // Genre. 1976. Vol. 9, № 3. P. 247–262.
137. *Berland A.* Henry James and the Aesthetic Tradition // Journal of the History of Ideas. 1962. Vol. 23, № 3. P. 407–419.
138. *Bewley M.* The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers. London: Chatto and Windus, 1952. 248 p.
139. *Bishop G.* Passing Judgement on "The Liar" // *Bishop G.* When the Master Relents: The Neglected Short Fictions of Henry James. London: UMI Research Press, 1988. P. 41–57.
140. *Blackmur R.P.* Studies in Henry James. N.Y.: A New Directions Book, 1983. 249 p.
141. *Blanchot M.* The Book to Come / trans. by Ch. Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003. XII, 267 p.
142. *Booth W.C.* "The Purloining of The Aspern Papers" or "The Evocation of Venice"? // *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1983. P. 354–364.
143. *Booth W.C.* The Two Liars in "The Liar" // The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago; London: University of Chicago Press, 1983. P. 347–354.
144. *Bradbury N.* Henry James: The Later Novels. Oxford: Clarendon Press, 1979. 234 p.
145. *Brantlinger P.* What is "Sensational" about the "Sensation Novel"? // Nineteenth-Century Fiction. 1982. Vol. 37, № 1. P. 1–28.
146. *Breward Ch.* The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914. Manchester: Manchester University Press, 1999. IX, 278 p.
147. *Briggs J.* Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story. London: Faber, 1977. 238 p.
148. *Brodhead R.H.* The School of Hawthorne. N. Y.; Oxford: Oxford University Press, 1986. 254 p.
149. *Brooks P.* The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. 2nd ed. New York: Columbia University Press, 1984. XVI, 235 p.

150. *Brooks P.* Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. N. Y.: Vintage Books, 1984. XVIII, 363 p.
151. *Buitenhuis P.* The Grasping Imagination: The American Writings of Henry James. Toronto: University of Toronto Press, 1970. 288 p.
152. *Byerly A.* Effortless Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature // Criticism. 1999. Vol. 41, № 3. P. 349–364.
153. The Cambridge Companion to European Modernism / ed. by P. Lewis. Cambridge: University Press, 2011. XIII, 269 p.
154. The Cambridge Companion to Modernism / ed. by M. Levenson. Cambridge: University Press, 1999. XVII, 240 p.
155. The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre / ed. by K. Powell. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. XV, 288 p.
156. *Cameron Sh.* Thinking in Henry James. Chicago; London: University of Chicago Press, 1989. VII, 200 p.
157. *Cargill O.* “The Turn of the Screw” and Alice James // A Norton Critical Edition of “The Turn of the Screw” / ed. by R. Kimbrough. N. Y., London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 145–165.
158. *Chatman S.* The Later Style of Henry James. Oxford: Basil Blackwell, 1972. 135 p.
159. *Chesterton G.K.* The Victorian Age in Literature. London: Williams and Norgate, 1913. 256 p.
160. *Cohn D.* The Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1978. X, 331 p.
161. A Companion to Sensation Fiction / ed. by P.K. Gilbert. Malden, MA; Oxford: Wiley; Blackwell, 2011. XII, 665 p.
162. A Companion to the Victorian Novel / ed. by P. Brantlinger and W.B. Thesing. Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2002. XII, 513 p.
163. A Companion to Victorian Literature and Culture / ed. by H.F. Tucker. N. Y.; Oxford: Wiley; Blackwell, 1999. XVIII, 488 p.
164. The Complete Works of John Ruskin / ed. by E.T. Cook and A. Wedderburn. London: G. Allen; New York: Longmans, Green, and Co., 1903–1912.
165. *Comwell N.* Pushkin and Henry James // *Comwell N.* The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism. N. Y., London: Harvester Wheatsheaf, 1990. P. 113–139.
166. *Craik J.* The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion. London; N. Y.: Routledge, 1994. XIV, 249 p.
167. *Curry S.S.* Browning and the Dramatic Monologue: Nature and Interpretation of an Overlooked Form of Literature. Boston: Expression Co., 1908. 308 p.
168. *Daly N.* Modernism, Romance and the fin de siècle: Popular Fiction and British Culture, 1880–1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 220 p.
169. *Edel L.* Henry James. The Middle Years: 1884–1894. London: Rupert Hart-Davis, 1963. 333 p.
170. *Edel L.* Henry James: A Life. N. Y.: Harper & Row, 1985. 740 p.

171. *Edel L.* Henry James: The Conquest of London. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1962. 528 p.
172. *Edel L.* Henry James: The Master. Philadelphia; N. Y.: J.B. Lippincott, 1972. 591 p.
173. *Edel L.* Henry James: The Untried Years. Philadelphia: Lippincott, 1953. XVIII, 356 p.
174. *Edel L.* The Modern Psychological Novel. N. Y.: Groove Press Inc., 1955. 146 p.
175. *Edel L.* The Psychological Novel: 1900–1950. London: R. Hart-Davis, 1961. 147 p.
176. *Edwards H.* Henry James and Ibsen // American Literature. 1952. Vol. 24, № 2. P. 208–223.
177. *Egan M.* Henry James: The Ibsen Years. London: Vision Press, 1972. 154 p.
178. *Eimers J.* The Continuum of Consciousness: Aesthetic Experience and Visual Art in Henry James's Novels. N. Y.: Peter Lang, 2013. 117 p.
179. *Evans J.* Owen Wingrave: A Case for Pacifism // The Britten Companion / ed. by Ch. Palmer. London; Boston: Faber and Faber, 1984. P. 227–237.
180. *Felber L.* The Literary Portrait as Centerfold: Fetishism in Mary Elizabeth Braddon's "Lady Audley's Secret" // Victorian Literature and Culture. 2007. Vol. 35, № 2. P. 471–488.
181. *Fish Ch.K.* Indirection, Irony, and the Two Endings of James's "The Story of a Masterpiece" // Modern Philology. 1965. Vol. 62, № 3. P. 241–243.
182. *Flint K.* The Victorians and the Visual Imagination. Cambridge; N. Y.: Cambridge University Press, 2000. XVI, 427 p.
183. *Frame J.D.* The Practice of Creativity: Henry James' Approach // The English Quarterly. 1973. Vol. 6, № 3. P. 249–262.
184. *Francescato S.* "The Liar" // Introduction // *James H.* The Aspern Papers and Other Tales, 1884–1888 / ed. by R. Mamoli Zorzi, S. Francescato. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. LXXXII–LXXXV.
185. *Frank L.* Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle. Basingstoke; N. Y.: Palgrave Macmillan, 2003. x, 249 p.
186. *Freedman W.A.* Universality in 'The Jolly Corner' // Twentieth Century Interpretations of "The Turn of the Screw" and Other Tales. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970. P. 106–109.
187. *Gage R.P.* Order and Design: Henry James' Titled Story Sequences. New York: Peter Lang, 1988. 315 p.
188. *Garratt R.F.* Browning's Dramatic Monologue: The Strategy of the Double Mask // Victorian Poetry. 1973. Vol. 11, № 2. P. 115–125.
189. *Genette G.* Narrative Discourse: An Essay in Method / trans. J.E. Lewin. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1980. 285 p.
190. *Gerlach J.* Toward the End: Closure and Structure in American Short Stories. University: University of Alabama Press, 1985. 193 p.

191. *Gervais D.* Flaubert and Henry James: A Study in Contrasts. N. Y.: Barnes & Nobel, 1979. XII, 240 p.
192. *Goetz W.R.* Henry James and the Darkest Abyss of Romance. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1986. 215 p.
193. *Golovacheva I.* From Poe to James via Dostoevsky: Doppelgangers in American and Russian Short Story // Connection and Influence in the Russian and American Short Story / ed. by J. Brikenstein and R. Hauhart. Lanham, (Maryland): Lexington Books (Rowman & Littlefield), 2021. P. 35–46.
194. *Golovacheva I.* In Search of the Doppelnanger: Homecoming from Exile // European Writers in Exile / ed R.C. Hauhart, J. Brikenstein. Lanham (Maryland): Lexington Books (Roman & Littielfield), 2018. P. 169–185.
195. *Graham C.* Staging First Productions 3 // The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos: Illustrated with Designs of the First Productions / ed. by D. Herbert. N. Y.: Columbia University Press, 1979. P. 44–58.
196. *Greenwood Ch.* Adapting to the Stage: Theatre and the Work of Henry James. London: Routledge, 2017. 206 p.
197. *Greiner R.* The Benefit of Reading Marginal Forms: Dramatic Monologue and Ekphrastic Poetry // Landscapes of Realism: Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives / ed. by D. Götsche, R. Mucignat, R. Weninger. Amsterdam: John Benjamins, 2021. P. 515–529.
198. *Griffiths G.* Stream of Consciousness // A Dictionary of Modern Critical Terms. Rev. ed. / ed. by R. Fowler. L., N.Y.: Routledge and Kegan Paul, 1987. P. 231–232.
199. *Hardy B.* Henry James: The Later Writing. Plymouth, U. K.: Northcote House in association with the British Council, 1996. 104 p.
200. *Harrison Fr.* Studies in Early Victorian Literature. London: Edward Arnold, 1895. 224 p.
201. *Hartsock M.E.* Dizzying Summit: James's "The Altar of the Dead" // Studies in Short Fiction. 1974. Vol. 11. P. 371–378.
202. *Head D.* The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 239 p.
203. *Historicism and the Human Sciences in Victorian Britain* / ed. by M. Bevir. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 274 p.
204. *Hoffman Ch.G.* The Short Novels of Henry James. N. Y.: Brookman Associates, 1954. 143 p.
205. *Hoople R.P.* In Darkest James: Reviewing Impressionism, 1900–1905. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, 2000. 299 p.
206. *Horell J.T.* A "Shade of a Special Sense": Henry James and the Art of Naming // American Literature. 1970. Vol. 42, № 2. P. 203–220.
207. *Hough G.* The Last Romantics. London; N. Y.: Methuen; Barnes & Noble, 1947. XIX, 284 p.
208. *Hudson W.H.* A Short History of English Literature in the Nineteenth Century. London: Bell, 1918. VIII, 309 p.

209. *Hughes L.K.* Dramatic Monologue // The Cambridge Introduction to Victorian Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 15–21.
210. *Hussey M.* Virginia Woolf A to Z: A Comprehensive Reference for Students, Teachers, and Common Readers to Her Life, Work, and Critical Reception. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995. XII, 452 p.
211. *Hutchinson S.* Henry James: An American as Modernist. London; Totowa (N. J.): Vision; Barnes and Nobel, 1983. 136 p.
212. *Jarcho J.* Cruel Theater: Hedda Gabler and “Nona Vincent” // *Jarcho J.* Throw Yourself Away: Writing and Masochism. Chicago: Chicago University Press, 2024. P. 56–87.
213. *Jay Gregory S.* T.S. Eliot and the Poetics of Literary History. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1983. XII, 256 p.
214. *Jones A.E.* Point of View in the Turn of the Screw // A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw” / ed. G. Willen. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1969. P. 298–318.
215. *Jones J.B.* Lost Causes: Historical Consciousness in Victorian Literature. Columbus: Ohio State University Press, 2006. XII, 134 p.
216. *Kappeler S.* Reading and Writing in Henry James. London: Macmillan, 1980. 242 p.
217. *Kato N.* Henry James’s Ironical Drama of Perception in The Beast in the Jungle // *Doshisha Literature*. 1988. № 33. P. 86–105.
218. *Kennedy J.G.* Literary Impressionism, James and Chekhov (review) // The Henry James Review. 1980. Vol. 1, № 3. P. 272–273.
219. *Kermode Fr.* Introduction // *James H.* The Figure in the Carpet and Other Stories. London: Penguin, 1986. P. 7–31.
220. *Knoepflmacher U.C.* Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue // *Victorian Poetry*. 1984. Vol. 22, № 2. P. 139–159.
221. *Kozikowski S.J.* Unreliable Narration in Henry James’s “The Two Faces” and Edith Wharton’s “The Dilettante” // *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. 1979. Vol. 35. P. 357–372.
222. *Kress J.M.* The Figure of Consciousness William James, Henry James, and Edith Wharton. N. Y.; London Routledge, 2002. XV, 268 p.
223. *Langbaum R.* The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. N. Y.: W.W. Norton & Co., 1957. 246 p.
224. *Leavis F.R.* The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. London: Chatto & Windus, 1948. 266 p.
225. *Logan T.* The Victorian Parlour: A Cultural Study. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. XVI, 282 p.
226. *Lubbock P.* The Craft of Fiction. N.Y.: The Viking Press, 1957. 274 p.
227. *Lydenberg J.* The Governess Turns the Screws // A Casebook on Henry James’s “The Turn of the Screw” / ed. G. Willen. N. Y.: Thomas Y. Crowell, 1969. P. 273–290.

228. *Martens B.* Dramatic Monologue, Detective Fiction, and the Search for Meaning // *Nineteenth-Century Literature*. 2011. Vol. 66, № 2. P. 195–218.
229. *Matthiessen F.O.* Henry James: The Major Phase. N. Y.: Oxford University Press, 1944. XVI, 190 p.
230. *Matz J.* Literary Impressionism and Modernist Aesthetics. Cambridge: University Press, 2001. VII, 275 p.
231. *Maylath B.* The Trouble with Ibsen's Names // *Names: A Journal of Onomastics*. 1996. Vol. 44, № 1. P. 41–58.
232. *McDonnell J.* Henry James, Literary Fame, and the Problem of Robert Browning // *Critical Survey*. 2015. Vol. 27, № 3. P. 43–62.
233. *Miller J.H.* Fiction and Repletion: Seven English Novels. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 250 p.
234. *Miller J.H.* Reading Narrative. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. XIX, 275 p.
235. *Miller V.* Henry James and the Alienation of the Artist: "The Lesson of the Master" // *English Studies in Africa*. 1980. Vol. 23, № 1. P. 9–20.
236. *Mills V.* Introduction: Victorian Fiction and the Material Imagination // *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*. 2008. № 6. P. 1–14. <https://doi.org/10.16995/ntn.468>
237. *Modernism 1890–1930* / ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Penguin Books, 1991. 688 p.
238. *Nardin J.* "The Turn of the Screw": The Victorian Background // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 1978. Vol. 12, № 1. P. 131–142.
239. *A New Companion to Victorian Literature and Culture* / ed. by H.F. Tucker. N. Y.; Oxford: Wiley; Blackwell, 2014. XX, 561 p.
240. *Pearsall C.D.* The Dramatic Monologue // *The Cambridge Companion to Victorian Poetry* / ed. by J. Bristow. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 67–88.
241. *Perkin J.* Victorian Women. London: J. Murray, 1993. VII, 264 p.
242. *Perosa S.* Henry James and the Experimental Novel. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978. 219 p.
243. *Perry J.O.* The Relationships of Disparate Voices in Poems // *Essays in Criticism*. 1965. Vol. 15. P. 49–64.
244. *Pippin R.B.* Henry James and Modern Moral Life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. XI, 193 p.
245. *Posnock R.* Henry James and the Problem of Robert Browning. Athens: University of Georgia Press, 1985. 232 p.
246. *Powell K.* Tom, Dick, and Dorian Gray: Magic-Picture Mania in Late Victorian Fiction // *Philological Quarterly*. 1983. Vol. 62, № 2. P. 147–170.
247. *Powell K.* Women and Victorian Theatre. Cambridge: University Press, 1997. XIII, 202 p.
248. *Powers L.H.* Henry James: An Introduction and Interpretation. N. Y.: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1970. 164 p.

249. *Przybylowicz D.* Desire and Repression: The Dialectic of Self and Other in the Late Works of Henry James. University: University of Alabama Press, 1986. VIII, 358 p.
250. *Putt S.G.* Henry James: A Reader's Guide. Ithaca; N. Y.: Cornell University Press, 1966. 432 p.
251. *Rimmon S.* The Concept of Ambiguity: The Example of Henry James. Chicago: University of Chicago Press, 1977. XIII, 257 p.
252. *Ron M.* The Art of the Portrait According to James // *Yale French Studies*. 1985. № 69. P. 222–237.
253. *Rosenberry E.H.* James's Use of Hawthorne in "The Liar" // *Modern Language Notes*. 1961. Vol. 76, № 3. P. 234–238.
254. *Rosenzweig S.* The Ghost of Henry James: A Study in Thematic Apperception // *Art and Psychoanalysis* / ed. by W. Philipps. N. Y.: Criterion Books, 1957. P. 89–100.
255. *Rowe J.C.* The Other Henry James. Durham; London: Duke University Press, 1998. XV, 238 p.
256. *Rowe J.C.* The Theoretical Dimensions of Henry James. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1984. XV, 288 p.
257. *Schwarz D.R.* Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationships between Modern Art and Modern Literature. N. Y.: St. Martin's, 1997. 241 p.
258. *Seager Z.* Henry James, Painters, and Painting: PhD Dissertation. Oxford: University of Oxford, 2019. 205 p.
259. *Segal O.* "The Liar": A Lesson in Devotion // *Review of English Studies*. 1965. Vol. 16, №. 63. P. 272–281.
260. *Segnitz T.M.* The Actual Genesis of Henry James's "Paste" // *American Literature*. 1964. Vol. 36, № 2. P. 216–219.
261. *Shelden P.J.* Jamesian Gothicism: The Haunted Castle of the Mind // *Studies in the Literary Imagination*. 1974. Vol. 7, № 1. P. 125–134.
262. *Sicker P.* Love and the Quest for Identity in the Fiction of Henry James. Princeton (N. J.): University Press, 1980. 214 p.
263. *Slinn W.E.* Poetry // *A Companion to Victorian Literature and Culture* / ed. by H.F. Tucker. Oxford: Wiley; Blackwell, 1999. P. 307–322.
264. *Solomon E.* The Return of the Screw // *A Norton Critical Edition of "The Turn of the Screw"* / ed. by R. Kimbrough. N. Y., London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 237–245.
265. *Soltysik A.M.* Recovering "Covering End": What Queer Theory Can Do for "The Turn of the Screw" // *Victorian Literature and Culture*. 2008. Vol. 36, № 1. P. 247–252.
266. *Spilka M.* Turning the Freudian Screw: How Not to Do It // *A Norton Critical Edition of "The Turn of the Screw"* / ed. by R. Kimbrough. N. Y., London: W.W. Norton & Company, 1966. P. 245–253.
267. *Springer M.D.* Forms of the Modern Novella. Chicago: University of Chicago Press, 1975. 198 p.

268. *Stowell H.P.* Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens: University of Georgia Press, 1980. VIII, 277 p.
269. *Strout C.* Henry James's Dream of the Louvre, "The Jolly Corner," and Psychological Interpretation // *Psychohistory Review*. 1979. Vol. 8. No. 1–2. P. 47–52.
270. *Terrie H. (ed.).* Henry James: Tales of Art and Life. Schenectady: Union College Press, 1984. 316 p.
271. *Tintner A.R.* Henry James's Hamlets: "A Free Rearrangement" // *Colby Library Quarterly*. 1982. Vol. 18, № 3. P. 168–182.
272. *Tintner A.R.* Iconic Analogy in "The Lesson of the Master": Henry James's Legend of Saint George and the Dragon // *The Journal of Narrative Technique*. 1975. Vol. 5, № 2. P. 116–127.
273. *Tintner A.R.* Landmarks of "The Terrible Town": The New York Scene in Henry James' Last Stories // *Prospects*. 1976. Vol. 2. P. 399–435.
274. *Tintner A.R.* Poe's "The Spectacles" and James's "Glasses" // *Poe Studies*. 1976. Vol. 9. P. 53–54.
275. *Tintner A.R.* The Book World of Henry James: Appropriating the Classics. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1987. P. 230–233.
276. *Tintner A.R.* The Museum World of Henry James. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1986. XXVIII, 390 p.
277. *Tintner A.R.* The Pop World of Henry James: From Fairy Tales to Science Fiction. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1989. 317 p.
278. *Todorov Tz.* The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre / trans. by R. Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975. 190 p.
279. *Todorov Tz.* The Poetics of Prose / trans. by R. Howard; with a new Foreword by J. Culler. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 272 p.
280. *Todorov Tz.* The Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James // *Structuralism: An Introduction* / ed. by D. Robey. Oxford: Clarendon Press, 1979. P. 73–103.
281. *Tredy D.F.* Teaching the "Grandsons of Balzac" a Lesson: Henry James in the 1890's // *E-Rea: Revue électronique d'études sur le monde Anglophone*. 2004. № 2. URL: <http://journals.openedition.org/erea/498> (дата обращения: 09.05.2026)
282. *Unrue D.* Henry James's Extraordinary Use of Portraits // *Re: Artes Liberales*. 1975. Vol. 1, № 2. P. 47–53.
283. *Vaid K.B.* Technique in the Tales of Henry James. Cambridge: Harvard University Press, 1964. VII, 285 p.
284. *Vericat F.L.* It's a Kind of Magic: Henry James's "Covering End" and the Ghost in the Literary Machina // *The Henry James Review*. 2025. Vol. 46, № 1. P. 14–29.
285. *Wadman K.L.* "William Wetmore Story and His Friends": Henry James's Portrait of Robert Browning // *The Yearbook of English Studies*. 1981. Vol. 11, № 2. P. 210–218.
286. *Wallace R.* Henry James and the Comic Form. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1975. 202 p.

287. *Walker P.A.* Henry James and Music // The Sound of James: The Aural Dimension in Henry James's Work. Papers from the 8th International Conference of the Henry James Society. Trieste, 4–6 July 2019 / ed. by L. Buonomo. Edizioni Università di Trieste, 2021. P. 1–15.

288. *Ward J.A.* The Portraits of Henry James // The Henry James Review. 1989. Vol. 10, № 1. P. 1–14.

289. *Wilson E.* Patriotic Gore: Studies in the Literature of the American Civil War. N. Y.: Oxford University Press, 1962. 816 p.

290. *Wirth-Nesher H.* The Thematics of Interpretation: James's Artist Tales // The Henry James Review. 1984. Vol. 5, № 2. P. 117–127.

Научно-справочные издания и учебная литература:

291. Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000: учеб. Пособие / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. 335 с.

292. *Spurgin T.* The English Novel (Course Guidebook). Chantilly, Virginia: The Teaching Company, 2006. IV, 154 p. (The Great Courses Series.).

293. *Borges J.L.* Professor Borges: A Course on English Literature / ed M. Arias and M. Hadis; trans. by K. Silver. N.Y.: New Direction, 2013. XIV, 306 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Справочно-аналитическая таблица

с перечнем основных повествовательных приемов в новеллах Г. Джеймса

Настоящее приложение представляет собой справочно-аналитическую таблицу, составленную на материале полного корпуса новелл Генри Джеймса, собранного Л. Иделом в издании *The Complete Tales of Henry James* (12 томов, 112 новелл). В таблице приведены оригинальные названия новелл, их русские переводы (как опубликованные, так и предложенные автором настоящей диссертации), краткие аннотации содержания и перечень основных повествовательных приемов, значимых для анализа поэтики Джеймса. Приложение не претендует на исчерпывающий анализ каждого текста, но фиксирует основные повествовательные доминанты корпуса и позволяет проследить эволюцию малой прозы писателя.

При выделении повествовательных приемов учитывались прежде всего те аспекты, которые являются значимыми для темы диссертации: организация точки зрения, форма рассказа, ретроспекция, ненадежность повествования, следы викторианского драматического монолога, сценичность, функция женского образа, работа с письмом, дневником, портретом, вещью или другими медиаторами восприятия. Таким образом, приложение служит справочным инструментом для ориентации в обширном корпусе новеллистики Джеймса. Оно наглядно демонстрирует те повествовательные механизмы, рассмотренные в основном тексте диссертации на примере отдельных новелл, и позволяет увидеть их функционирование в более широком контексте всего корпуса *tales*.

Том I (1864–1868)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
1	<i>A Tragedy of Error</i>	Трагедия ошибки	Молодая женщина, живущая на французском побережье, получает письмо: ее муж, которого она считала погибшим, возвращается после двух лет отсутствия. Проблема в том, что за это время у нее завязался роман с другим мужчиной, и она уверена: как только муж вернется, он все узнает. Письмо, которое должно было бы принести радость, становится для нее знаком неминуемой катастрофы еще до того, как катастрофа действительно происходит. В панике она обращается к местному лодочнику, человеку мрачному и, как выясняется, не раз убивавшему. Она нанимает его встретить мужа на пристани и убить. На следующий день ее любовник, ничего не подозревая, отправляется к пристани, а лодочник, перепутав, убивает его.	Рассказ от третьего лица с кратковременными переходами во внутренний монолог героини; сжатая временная структура (несколько дней); письмо как сюжетный импульс; трагическая ирония (читатель понимает необратимость ошибки раньше героини); «перевернутый детектив» — расследование не преступления, а механизмов страха и самообмана; наращивание субъективной интерпретации; финальная катастрофа как материализация внутреннего страха героини; ранний образец «механизма страха» (страх перед будущим определяет действия в настоящем).
2	<i>The Story of a Year</i>	История одного года	Молодые люди, Джек и Элизабет, тайно обручаются накануне его отправки на Гражданскую войну. Пока он на фронте, она попадает в новое общество, где встречает другого — мистера Брюса, — и постепенно ее чувства к отсутствующему жениху ослабевают.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женском сознании; год как структурированная временная рамка (не просто календарный срок, а форма для фиксации медленной эволюции чувств); сон как инструмент психологического анализа (сон Элизабет проявляет ее истинные желания и неизбежный выбор); эффект «задержанного действия» (главные события — война, смерть Джека — вынесены за пределы непосредственного изображения);

				внутренний монолог; гибрид романтического и реалистического (влияние Готорна + стремление к психологической достоверности).
3	<i>A Landscape- Painter</i>	Пейзажист	Молодой богатый человек, Локсли, решил «убежать от себя»: он притворяется бедным художником-пейзажистом и поселяется в прибрежном городке, в доме отставного капитана. Он ведет дневник, в котором фиксирует свои эстетические переживания, размышления о природе и искусстве, а также — постепенно — свои чувства к дочери капитана, Мириам. Герой воображает себя «чистым» художником, свободным от социальных расчетов и материальных интересов. Он считает, что Мириам любит его просто так. Кульминация наступает, когда Локсли заболевает и Мириам, ухаживая за ним, тайком читает его дневник. Она узнает о его богатстве, но не подает вида. После свадьбы он раскрывает ей свой секрет и тогда она признается, что знала всё заранее и что его состояние «только увеличило ее привязанность». Локсли оказывается в той же ситуации, от которой бежал: его любят не за него, а за его деньги.	Дневниковая форма (субъективная перспектива); ненадежный рассказчик (Локсли не до конца честен ни с собой, ни с читателем); двойная временная перспектива (дневник пишется в настоящем, но описывает прошлое); ирония самообмана (герой считает себя свободным от расчетов, но сам становится их жертвой); символика пейзажа как проекция внутреннего состояния; ранний вариант “artist tale”; критика эстетического эгоизма (попытка искусства стать убежищем от жизни оборачивается моральной слепотой).
4	<i>A Day of Days</i>	День из дней	Обычный день в жизни героя — но не с точки зрения событий, а с точки зрения того, что происходит внутри него. Внешне ничего особенного не случается: он встречается с кем-то, разговаривает, гуляет. Но именно в этот день он принимает решение, которое изменит его жизнь — или, по крайней мере, его понимание себя.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании героя (внутренняя точка зрения); сжатое время (один день как рамка для внутреннего перелома); микропсихология — внимание к мельчайшим движениям сознания (случайно услышанная фраза, жест, пауза, неловкое молчание).

5	<i>My Friend Bingham</i>	Мой Бингем друг	Рассказчик вспоминает свою дружбу с Бингемом — человеком, которым он сначала восхищался, но со временем начал в нем сомневаться. Бингем — фигура загадочная: он говорит красивые фразы, кажется глубоким и оригинальным, но постепенно рассказчик замечает, что его слова расходятся с делами, что в его поведении есть что-то нечестное, хотя прямое доказательство этому найти трудно. Читатель видит, как рассказчик сам запутывается в собственных оценках, как его желание сохранить веру в друга сталкивается с растущим подозрением. Рассказчик возвращается в прошлое, пытаясь понять, где и когда произошел перелом. Но прошлое оказывается неуловимым. Рассказчик не приходит к окончательному выводу о Бингеме, но приходит к выводу о себе — о собственной наивности, о том, как легко верить в то, во что хочется верить.	Рассказ от первого лица (неназванный рассказчик); ретроспекция (воспоминание как способ переосмысления прошлого); ненадежный рассказчик (самообман героя, неспособность объективно оценить друга); этическая амбивалентность.
6	<i>Poor Richard</i>	Бедный Ричард	Молодой и непутевый фермер Ричард Мол влюблен в богатую наследницу Гертруду Уиттекер. Она относится к нему снисходительно, готова быть «наставницей», но не женой. Когда начинается Гражданская война, у Ричарда появляются соперники — офицеры Северн и Латтрел, которые говорят лучше, одеваются лучше и воевали за родину, в отличие от него. Ричард переживает это как личное унижение. Под влиянием любви он пытается переделать себя: начинает работать, приводит в порядок запущенную ферму, пытается подражать героям из книг Бенджамина Франклина («Альманах бедного Ричарда» — отсюда и название). Но когда он возвращается в общество, его первое же сознательное слово оказывается ложью: он говорит Северну, что Гертруды нет дома, хотя она там. Эта ложь приводит к цепи событий — Северн уходит на войну и погибает, так и не объяснившись с Гертрудой, а Гертруда почти выходит замуж за нелюбимого Латтрела. Ричард	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Ричарда; ненадежный рассказчик (не осознает собственной роли в происходящем); ретроспекция (рассказчик оглядывается на прошлое с иронией); ложь как сюжетный поворот, исповедь как искупление; опора на культурный код (отсылка к Бенджамину Франклину как иронический контрапункт).

			проходит путь от косноязычия (он не умеет поддержать светскую беседу) до осознанной лжи, а затем до исповеди. Болезнь (тиф) становится для него символической «смертью» старого себя. Выздоровев, он признается Гертруде в своем обмане. Парадокс финала: он получает ее любовь только тогда, когда перестает ее добиваться.	
7	<i>The Story of a Masterpiece</i>	История шедевра	Подробный анализ см. в параграфе 1.3.	Повествование от третьего лица, близкое к точке зрения Леннокса, но сохраняющее ироническую дистанцию; отсылка к драматическому монологу Браунинга («Моя последняя герцогиня»); рефлексия рассказчика о невозможности исчерпывающего описания женщины («сумма отдельных черт не складывается в целое»); ненадежное восприятие; портрет как проекционный экран (картина отражает не модель, а взгляд наблюдателя); отказ от закрытого финала.
8	<i>The Romance of Certain Old Clothes</i>	Роман старинных платьев	XVIII в., Массачусетс. Две сестры, Виола и Пердита, влюблены в одного мужчину — Артура Ллойда. Он выбирает младшую, Пердиту. Старшая, Виола, внешне смиряется, но внутри закипает зависть, которую она не может преодолеть. Пердита умирает при родах, оставив странное завещание: сундук с ее платьями и драгоценностями должен храниться до совершеннолетия ее дочери, а Виола не должна к нему прикасаться. Виола выходит замуж за овдовевшего Артура, однако ее преследует навязчивая мысль о сундуке. Она требует, чтобы муж открыл его. После долгих уговоров он сдается. Виола поднимается на чердак, открывает сундук — и там ее настигают «призрачные руки» сестры.	Готический сюжет; символика вещей (сундук и платья как носители проклятия); рассказчик-«предание» (дистанцированная форма); мотив запретного знания (открыть сундук = узнать тайну = умереть).

9	<i>A Most Extraordinary Case</i>	Чрезвычайно странный случай	Молодой офицер Мэйсон, находясь на лечении в госпитале во время Гражданской войны, знакомится с мисс Хофман и ее семьей. Он влюбляется, но по ряду причин (его собственная застенчивость, ее кажущаяся недоступность, вмешательство других) не может объясниться. Он умирает от болезни, однако истинная причина смерти не столько медицинская, сколько психологическая: он умирает от любви, которую не посмел высказать.	Повествование от третьего лица (сосредоточено на восприятии главного героя); элементы авторского всеведения (непоследовательность, характерная для раннего Джеймса); ирония (читатель знает больше героя); мотив одержимости (невывысказанное чувство как причина гибели); сопоставление точек зрения в финале (смерть героя как «призма» для других персонажей).
10	<i>A Problem</i>	Проблема	Эмма и Дэвид, молодожены, проводят последний день медового месяца на природе. Эмма встречает индианку, которая предсказывает, что у нее в течение года родится ребенок — и что ребенок умрет. Дэвид, в свою очередь, вспоминает, как в юности ему предсказали, что он женится дважды. Новость о беременности, которая должна была бы принести радость, окрашивается тревогой. Оба героя начинают сомневаться, бояться, искать подтверждения пророчествам. Дэвид сближается с другой женщиной, Джулией (опасаясь, что первое предсказание сбудется); Эмма уходит к матери. Ребенок умирает. Священник примиряет супругов, и они вступают в брак «второй раз» — фактически оставаясь вместе, но уже на новых основаниях.	Рассказ от третьего лица с переключением фокуса между сознаниями Дэвида и Эммы; сжатый объем и редкий для раннего Джеймса сентиментальный тон; «обобщенная обстановка» — почти полное отсутствие реалистических деталей, действие «в общих чертах»; раздвоение сюжета (два персонажа — две параллельные линии, которые сходятся в финале); паралич воли (герои не могут действовать, потому что боятся последствий); «открытый финал»; интеллектуализация конфликта (проблема обсуждается, а не переживается); предвосхищает «Зверя в чаще» (страх перед будущим определяет настоящее).
11	<i>De Gray: A Romance</i>	Де Грей: роман	В старом американском доме, в колониальные времена, живет богатое семейство Де Грей. Ходит слух (или, скорее, семейное предание), что на роду лежит проклятие: если представитель Де Греев женится на женщине «не из их круга», его ждет гибель. Пол Де Грей, последний в роду, помолвлен с Маргарет Олдис — девушкой незнатного	Рассказ от третьего лица (дистанцированный, «пересказ семейной легенды», а не прямое наблюдение); готический сюжет (семейное проклятие, тайна, старый дом); аллегорические образы (цвета,

			происхождения, но богатой и умной. Он не верит в проклятие. Его мать, миссис Де Грей, относится к преданию скептически. Зато отец Герберт, бывший священник, живущий в доме, убежден, что проклятие реально. Он следит за Полом, предостерегает его и в конце концов убеждает Маргарет в том, что ее любовь убивает жениха. Пол заболевает и умирает — но то ли из-за проклятия, то ли потому, что все вокруг поверили в его смерть.	символы — влияние Готорна); сверхъестественное как психологическая одержимость — проклятие не столько реальная сила, сколько проекция отца Герберта, который верит в него и внушает эту веру другим; трагическая ирония (читатель видит противоречие между заявлениями персонажей и реальными последствиями их убеждений); отказ от однозначного объяснения (причина смерти Пола остается неясной); предвосхищает поздние «метафизические романы» Джеймса; католическое пространство как «литературная сцена», определяющая пределы действия (дом как замкнутая система, где действуют свои законы); параллель с «Домом о семи фронтонах» Готорна (родовое проклятие, власть прошлого над настоящим).
--	--	--	---	--

Том II (1868–1872)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
---	-----------------------	------------------	--------------------------------------	-----------------------------------

12	<i>Osborne's Revenge</i>	Месть Осборна	Молодой человек по имени Осборн решает отомстить Генриетте Конгрив, которую он ошибочно считает виновной в самоубийстве его лучшего друга. Чтобы осуществить свой план, он отправляется в Ньюпорт. Однако, чем больше он узнает Генриетту, тем больше убеждается, что она — невинная и талантливая девушка, а вовсе не коварная обольстительница. В конце концов, столкнувшись с истиной и потерпев моральное фиаско, Осборн вынужден признать, что его месть была беспочвенной и абсурдной, и отказывается от нее.	Рассказ от третьего лица (на протяжении первых двух третей — строгая ограниченная перспектива, точка зрения Осборна); кратковременные возвраты к всеведущему рассказчику; «восприятие через чужие голоса» (все сведения о Генриетте подаются через рассказы других персонажей, что остается в рамках точки зрения Осборна); герой больше думает, чем действует; мотив мести как внутреннего бремени; фигура рассказчика-«адвоката» (нарратор представляет дело, читатель — присяжные); юридическая метафора как структурный принцип.
13	<i>A Light Man</i>	Легкомысленный человек	Тридцатидвухлетний Максимус Остин ведет дневник. Он беден, не знает, чем заняться, и только что вернулся из Европы, где вел, судя по всему, беспутную жизнь. Он получает приглашение в загородный дом пожилого миллионера Слоуна, который любит окружать себя молодыми людьми. Соперничая со старым другом Теодором, Максимус пытается добиться расположения Слоуна и получить наследство. Он откровенно манипулирует стариком, но в решающий момент, когда нужно переступить черту, отказывается. Дневниковая форма позволяет читателю видеть события глазами героя, но доверять ему до конца нельзя: он то раскрывает свои корыстные мотивы, то поступает вопреки им. Финал остается открытым: был ли Максимус циником, который в последний момент «переиграл сам себя», или в нем неожиданно проснулась совесть?	Дневниковая форма; ненадежный рассказчик; этическая неопределенность; ирония; «новоанглийская совесть» (раннее появление темы, предвосхищающей «Послов»); отсылка к Браунингу (переворачивание “A Light Woman”).

14	<i>Gabrielle de Bergerac</i>	Габриэль де Бержерак	Американский путешественник покупает старинный портрет и, заинтересовавшись изображенной на нем женщиной, расспрашивает о ней пожилого шевалье де Бержерака, ее племянника. Тот рассказывает историю своей тети Габриэль. Действие происходит во Франции XVIII века. Габриэль — молодая женщина из знатной, но обедневшей семьи. Она живет в семейном замке вместе со своим братом-бароном, который относится к ней скорее как к собственности, чем как к сестре. Появляется художник Коклен, человек незнатного происхождения, но одаренный и страстный. Он пишет портрет Габриэль — и в процессе работы они влюбляются друг в друга. Брат против этого союза, но Габриэль, проявив редкую для женщины того времени независимость, выходит замуж за Коклена. Их счастье длится недолго: наступает Революция, и они оба погибают на гильотине. Новелла интересна своей двухуровневой структурой: первый рассказчик (американец) вводит второго (шевалье), который, в свою очередь, рассказывает историю, вдохновленную портретом. Портрет становится «объединяющей силой», связывающей обоих рассказчиков и придающей истории особую достоверность. Шевалье рассказывает о событиях, свидетелем которых был в детстве, и читатель получает историю, пропущенную через призму детских воспоминаний и ностальгии.	Двухуровневая рамочная структура (рассказ в рассказе); портрет как повествовательный импульс (история «исходит» из картины); исторический контекст (Франция накануне Революции); романтический сюжет в реалистической исторической рамке; детская точка зрения (шевалье рассказывает о событиях, которые помнит с детства).
----	------------------------------	-----------------------------	---	--

15	<i>Travelling Companions</i>	Попутчики	Молодой американец Брук путешествует по Италии. В Вероне он знакомится с пожилым соотечественником и его дочерью Шарлоттой. Брук влюбляется, но когда объясняется в чувствах, Шарлотта отвергает его. Она считает, что он влюблен не в нее, а в романтический образ, который создало его воображение под влиянием «всей этой итальянской красоты». Они расстаются. Через год, после смерти отца, Шарлотта соглашается выйти за него замуж. Однако финал остается двусмысленным: принимает ли она его предложение по любви или потому, что осталась одна и нуждается в защите? Вопрос о том, была ли его любовь искренней, а ее отказ — обоснованным, так и остается открытым.	Рассказ от первого лица (субъективная перспектива); ненадежный рассказчик (читатель может сомневаться в словах героя); итальянское пространство как катализатор чувств (Италия провоцирует романтическое настроение); ранний вариант «международной темы» (американец в Европе); открытый финал.
16	<i>A Passionate Pilgrim</i>	Страстный паломник	Клемент Сирл, измученный, больной американец, приезжает в Англию, которую всю жизнь мечтал увидеть. Для него Англия — это не просто страна, а мечта: он читал о ней, воображал ее, лелеял в сердце. Теперь он хочет увидеть ее своими глазами, пройти по ее земле, вдохнуть ее воздух. Он находит старую усадьбу, знакомится с ее обитателями, пытается вписаться в английскую жизнь, но что-то идет не так. Его английские знакомые относятся к нему с вежливым непониманием, он чувствует себя чужим. Его идеализированная Англия и реальная Англия не совпадают. В конце концов он умирает, так и не найдя того, что искал.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании героя; культурный контраст (Америка vs. Англия); роман воспитания в миниатюре (герой учится через утраты, а не через достижения); физические описания как маркеры характера; ирония ожиданий.
17	<i>At Isella</i>	В Изелле	Рассказчик путешествует из Швейцарии в Италию. На границе, в маленьком городке Изелла, он встречает таинственную синьору — красивую, взволнованную, явно спасающуюся от кого-то. Она рассказывает ему свою историю: она несчастлива в браке, ее отец когда-то заставил ее отказать бедному художнику, и теперь этот художник, ее настоящая любовь, умирает в Швейцарии.	Перспектива наблюдателя (рассказчик — турист, который смотрит, но не вмешивается); атмосфера вместо сюжета; итальянское пространство как фон для психологической драмы; редукция события (главное остается за кадром).

			Она хочет успеть к нему, но у нее нет денег на карету. Рассказчик дает ей деньги, и она исчезает.	
18	<i>Master Eustace</i>	Мастер Юстас	Миссис Гарнье, красивая вдова, обожает своего маленького сына Юстаса. Она балует его, потакает всем его капризам, не может ему отказать. Юстас растет избалованным, властным, уверенным в том, что все в этом мире принадлежит ему — включая саму мать. У него есть гувернантка, которая видит, к чему ведет такое воспитание, но миссис Гарнье не желает ее слушать. Когда Юстас становится старше, он уезжает путешествовать. В его отсутствие мать решает выйти замуж за мистера Коупа — человека, который любил ее много лет и ждал ее. Юстас возвращается и приходит в ярость. Он ведет себя как оскорбленный любовник: мать не имеет права на личную жизнь, она принадлежит ему. Мать умирает от потрясения, и только тогда Юстас узнает (от гувернантки), что мистер Коуп — его настоящий отец.	Рассказ от третьего лица; взрослая точка зрения на ребенка (читатель видит Юстаса глазами матери, гувернантки и других взрослых); драматическая ирония; ограниченное знание; ненадежный взрослый (мать не осознает, что губит сына); предвосхищает поздние новеллы о «роковых» детях (ср. с «Поворотом винта»).
19	<i>Guest's Confession</i>	Признание гостя	Рассказчик (младший брат) признается в том, что произошло много лет назад. Он встретил девушку, в которую влюбился. Но его старший брат Эдгар — человек болезненный, мстительный, властный — узнает, что отец этой девушки когда-то обманул его в деловом споре. Он не говорит об этом прямо, но использует информацию, чтобы разрушить отношения брата. Рассказчик оказывается в ловушке: он не способен послушаться брата, который всегда над ним главенствовал.	Исповедальная форма (рассказчик обращается к слушателю/читателю); ненадежный рассказчик; ретроспекция (рассказ о прошлом); отражение биографического контекста (отношения с братом); этическая амбивалентность.

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
20	<i>The Madonna of the Future</i>	Мадонна будущего	Американский художник Теобальд живет во Флоренции. Он годами говорит о своем будущем шедевре — Мадонне, которая превзойдет все созданное Рафаэлем и Микеланджело. Он ищет свою модель, но ни одна женщина не соответствует его идеалу. Он пишет — но только в воображении; холст же остается пустым. Рассказчик — соотечественник Теобальда, который наблюдает за ним с сочувствием и иронией, — постепенно понимает, что Теобальд не просто медлит, а неспособен перейти от замысла к исполнению. Его гений — это гений обещания, а не результата. В конце концов он умирает, так и не создав своей Мадонны.	Двойная рамочная структура (рассказ в рассказе); экфрасис (словесное описание несуществующей картины); тема художника (ранний Künstlerroman); критика эстетического перфекционизма (бесконечное обещание вместо результата); ненадежный рассказчик (можно ли доверять его оценке Теобальда?).
21	<i>The Sweetheart of M. Briseux</i>	Возлюбленная мсье Бризё	Художник Бризё пишет портрет молодой женщины, которую считает идеалом красоты. Но его «возлюбленная» — это не столько реальная женщина, сколько образ. Он видит в ней «тип», а не личность. Модель оказывается заложницей его эстетического взгляда: ее собственная жизнь, ее чувства, ее история не важны. Важно только то, как она выглядит на полотне.	Рассказ от первого лица; <i>tableau vivant</i> (живая картина; персонажи застывают как на полотне); критика эстетической эксплуатации; ироническая дистанция (рассказчик не одобряет, но и не осуждает прямо); женский образ как «тип».
22	<i>The Last of the Valerii</i>	Последний из Валериев	Марта выходит замуж за итальянского графа, последнего из рода Валериев, и переезжает в его родовую виллу под Римом. Во время раскопок на его земле находят статую Юноны. Граф начинает проводить часы в созерцании статуи, пренебрегая женой. Марта, прагматичная американка, сначала не понимает, что происходит, но постепенно догадывается: муж не просто увлечен древностью, он буквально одержим статуей, поклоняется ей как языческому божеству. Она требует закопать статую обратно; граф подчиняется. Однако победа Марты	Рассказ от первого лица (наблюдатель-художник), готический элемент (статуя как носитель сверхъестественной силы); «жуткое» (uncanny) прошлое возвращается в настоящем; статуя как воплощение подавленного; амбивалентный финал.

			не окончательна — остается ли в нем что-то от языческого культа? Или он освободился навсегда?	
23	<i>Madame de Mauves</i>	Мадам де Мов	Эфемиа, молодая американка, выходит замуж за французского аристократа и переезжает в его загородное поместье. Она верит, что брак — это союз душ, но вскоре узнает, что муж ей изменяет, а ее надежды на счастье были иллюзией. Она не уходит. Не мстит. Она остается — и ее моральная стойкость превращается в форму молчаливого обвинения. Рассказчик, молодой американец, наблюдающий за этой драмой со стороны, пытается понять: она святая или жертва? Или ее самоотречение — это тоже форма гордыни?	Сценическая манера (диалоги, паузы, недосказанность); женский образ как нравственный центр; наблюдатель-рассказчик (точка зрения молодого американца); этическая амбивалентность.
24	<i>Adina</i>	Адина	Американский богач, путешествуя по Италии, находит старинный топаз, а затем влюбляется в Адину, молодую итальянку. Но он не может отличить живое от неживого: для него и топаз, и Адина — просто красивые вещи, которые он хочет присвоить. Местный итальянец Анджело, напротив, понимает, что топаз — это проклятие. Он возвращает его в землю. Адина же остается с ним.	Рассказ от первого лица (наблюдатель-американец), «жуткий» артефакт; комедийная интонация; сценичность.
25	<i>Professor Fargo</i>	Профессор Фарго	Профессор Фарго — бродячий гипнотизер, выдающий себя за «непогрешимого медиума, мага, ясновидящего, пророка и провидца». Он путешествует вместе с полковником Гиффордом, гениальным математиком-самоучкой, убежденным, что его система вычислений произведет революцию в науке, и его глухонемой дочерью, которая решает задачи на доске перед публикой. Рассказчик, наблюдающий это шоу, постепенно понимает, что Фарго не просто шарлатан: он интуитивно	Следы викторианского «драматического монолога»; конфликт «чистого» интеллекта и «живого» человеческого (математика vs. магнетизм); интроспекция вместо действия; гибрид жанров; трагический финал (гений побежден шарлатаном).

			чувствует, как управлять людьми. Когда дочь выбирает Фарго, а не отца, Гиффорд сходит с ума, исписывая листы бумаги алгебраическими знаками, лишёнными всякого смысла. Фарго уходит с девушкой.	
26	<i>Eugene Pickering</i>	Юджин Пикеринг	Юджин Пикеринг — молодой американец, который вырос в изоляции, «питаясь» книгами и идеями. Он приезжает в Европу и встречается более опытного человека, который берет его под свое крыло. Юджин влюбляется, делает неверный выбор, расплачивается за него, но в конце концов понимает, что жизнь не подчиняется книжным схемам.	Рассказ от первого лица (наблюдатель — друг детства Юджина); роман воспитания в миниатюре; фигура наставника; нравственный выбор; фокус на сознании героя.
27	<i>Benvolio</i>	Бенволио	Поэт Бенволио — знаменит, богат, обожаем. Он живет в Италии и пишет стихи, которые все хвалят. Но он не может выбрать между двумя женщинами: графиней (светской, остроумной, опасной) и ученой дамой (умной, преданной, тихой). Он колеблется, тянет время, теряет обеих. В конце концов остается один.	Рассказ от третьего лица (дистанцированный наблюдатель); Бенволио — катализатор, а не главное действующее лицо; «размытый центр» (точка зрения рассказчика не сливается с сознанием героя); внутренний конфликт вместо внешнего действия; одна из первых новелл о писателях.

Том IV (1876–1882)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
---	-----------------------	------------------	--------------------------------------	-----------------------------------

28	<i>Crawford's Consistency</i>	Последовательность Кроуфорда	Богатый и успешный Кроуфорд всегда гордился своей «последовательностью» — он знает, чего хочет, и не меняет решений. Он убежденный холостяк, пока не встречает красавицу Элизабет Ингрэм. Он делает предложение, получает согласие, но через несколько дней помолвка неожиданно разрывается. Кроуфорд уничтожен. В отчаянии он женится на вульгарной женщине, которая вскоре пропивает его состояние и калечит его. Он теряет всё — деньги, здоровье, друзей. Но до самого конца он сохраняет свою «последовательность» — он никогда не жалуется, не обвиняет, не сомневается в своем выборе.	Рассказ от первого лица (повествователь — друг Кроуфорда); читатель видит несостоятельность «последовательности» раньше, чем сам герой; причина разрыва помолвки раскрывается не сразу; диалог как раскрытие характера (поведение Кроуфорда в сценах с невестой показывает его уязвимость); открытая информация для читателя (мы догадываемся о финансовых проблемах Кроуфорда раньше него).
29	<i>The Ghostly Rental</i>	Призрачная аренда	Студент-теолог, «человек любознательный и возбужденный», обнаруживает на окраине Кембриджа заброшенный дом. Вскоре он знакомится с владельцем, капитаном Даймондом — «маленьким стариком» с горящим взглядом, напоминающим «героя сказок Гофмана». Капитан признается: он изгнал дочь за неподобающую связь и проклял ее; вскоре после этого, как он считает, она умерла. Теперь она возвращается в виде призрака, и они заключили договор: капитан раз в квартал оставляет арендную плату за дом, который якобы «снимает» дух. Рассказчик проникает в дом, сталкивается с привидением и раскрывает обман: «призрак» — это живая дочь капитана. Капитан Даймонд умирает (в этот же миг), а дочь видит его призрак.	Рассказ от первого лица с тридцатилетней ретроспекцией (ср. с «Поворотом винта»); готический сюжет (заброшенный дом, проклятие); рамочная структура (рассказ в рассказе); «двойное дно» (разоблачение одного призрака ведет к появлению другого); отсылки к Гофману и Э. По; дома как носитель памяти и вины.
30	<i>Four Meetings</i>	Четыре встречи	Рассказчик (безымянный американец) встречает Кэролайн Спенсер, скромную школьную учительницу из Новой Англии, которая мечтает увидеть Европу. Он показывает ей фотографии европейских видов и обсуждает с ней ее мечту. Они встречаются снова через несколько лет — она наконец добралась до Европы (Гавр), но уже на следующий день после приезда отдает все свои	Рассказ от первого лица; фрагментарная композиция (четыре встречи как дискретные эпизоды); читатель узнает о судьбе героини постепенно; подтекст (многое остается недосказанным); открытый финал; ретроспекция.

			сбережения кузену-художнику, который якобы нуждается в них, и возвращается в Америку. Еще через несколько лет рассказчик находит ее в Гримвинтере — она живет в бедности, а в ее доме поселилась «графиня» (женщина, выдающая себя за аристократку, за которой охотился ее кузен), которую Кэролайн теперь содержит и обслуживает. Рассказчик видит ее унижительное положение, но не может помочь. Европа так и осталась для героини мечтой.	
31	<i>Rose-Agathe</i>	Роза-Агата	См. в параграфе 1.3. после анализа Дейзи Миллер.	Рассказ от первого лица (заблуждающийся повествователь); недоразумение как сюжетообразующая структура; ирония (рассказчик осуждает друга, но сам оказывается в том же положении); женский образ как фетиш; связь с «Дейзи Миллер» (параллельные тексты 1878 года).
32	<i>Daisy Miller: A Study</i>	Дейзи Миллер	Подробный анализ см. в параграфе 1.3.	Опосредованное повествование (точка зрения Уинтерборна); ненадежное восприятие; колебание между интерпретациями; аналитический эксперимент (“A Study”); отложенное знание; зеркальная рамочная композиция.
33	<i>Longstaff's Marriage</i>	Брак Лонгстаффа	Лонгстафф, пожилой холостяк, рассказывает историю своего брака. Он женился на женщине, которую не любил — или любил не так, как следовало. Теперь, оглядываясь назад, он пытается понять, что пошло не так, был ли его брак ошибкой и можно ли было поступить иначе. Рассказ ведется как исповедь, обращенная к молчаливому слушателю (рассказчику). Читатель слышит голос Лонгстаффа, но должен сам решить, насколько ему можно доверять.	Следы викторианского «драматического монолога»; ретроспекция; ненадежный рассказчик (самооправдание, недомолвки); открытый финал.

34	<i>An International Episode</i>	Международный эпизод	Два английских джентльмена, лорд Ламбет и его приятель, путешествуют по Америке. Они знакомятся с двумя сестрами, очаровательными и независимыми американками. Между ними завязывается флирт — легкий, изящный, полный недопонимания с обеих сторон. Девушки отвечают визитом в Лондон, но там недоразумения только усиливаются. Культурные коды не совпадают, как и ожидания. В финале ничего герои расходятся, так и не поняв друг друга.	Рассказ от третьего лица с акцентом на смену точек зрения (американцы и европейцы видят одно и то же по-разному); диалог как столкновение культурных кодов; ирония; открытый финал.
35	<i>The Pension Beaurepas</i>	Пансион Бопре	Американка-мать и ее взрослая дочь останавливаются в пансионе в Женеве. Мать, Миссис Чёрч, хочет защитить дочь от европейского «развращающего» влияния. Дочь, Аврора, напротив, тянется к европейской культуре. Они встречаются других американцев, которые, как и они, пытаются найти свое место между двумя мирами.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женской перспективе; культурная оппозиция как структурный принцип; открытый финал.
36	<i>The Diary of a Man of Fifty</i>	Дневник пятидесятилетнего человека	Мужчина возвращается во Флоренцию, где тридцать лет назад был влюблен в молодую женщину. Он ведет дневник, пытаясь восстановить события тех лет. Сначала ему кажется, что память сохранила всё в целости, но постепенно прошлое начинает распадаться — воспоминания громоздятся друг на друга, каждое отсылает к другому, ни одно не дает окончательной картины. В конце концов он встречает дочь той самой женщины.	Дневниковая форма (субъективная перспектива); ретроспекция (восстановление прошлого); ненадежная память (прошлое не поддается окончательному восстановлению); интроспекция; принцип <i>visitable past</i> .
37	<i>A Bundle of Letters</i>	Связка писем	Несколько человек живут в одном парижском пансионе. Каждый пишет письмо: американская провинциалка — матери, английская светская девушка — подруге, французский ловелас — приятелю, немецкий педант — коллеге. Они пишут друг о друге, и каждый видит одних и тех же людей по-своему.	Эпистолярная форма; множественная перспектива (одно событие — разные точки зрения); отсутствие единого нарратора; ирония (персонажи не осознают собственных ограничений); читатель как «следователь» (смысл конструируется из разных версий).

38	<i>The Point of View</i>	Точка зрения	Группа американцев возвращается из Европы в Нью-Йорк на пароходе. Новелла показывает одно и то же путешествие глазами одиннадцати разных персонажей: старой французской аристократки, молодого американского дипломата, пожилого профессора, светской дамы и других. Каждый видит Америку и Европу по-своему, каждый ошибается, каждый уверен, что прав. Объективной картины нет. Есть только точки зрения.	Множественность точек зрения; релятивизм восприятия; отказ от авторитетного нарратора; программный текст о природе восприятия.
----	--------------------------	---------------------	---	--

Том V (1883–1884)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
39	<i>The Siege of London</i>	Осада Лондона	Подробный анализ см. в параграфе 1.3.	Множественная перспектива; интертекстуальная полемика с французской драмой; военная метафора как структура; отказ от разоблачения; запоздалый вердикт; ироническая закольцовка.
40	<i>The Impressions of a Cousin</i>	Впечатления кузины	Рассказчица Кэтрин Кондуит, кузина главной героини Юнис, ведет дневник, в котором фиксирует события, разворачивающиеся вокруг ее богатой родственницы и ее опекуна мистера Калифа. Кэтрин пытается разобраться в мотивах персонажей, но ее интерпретации постоянно оказываются ошибочными: она не замечает, что Адриан влюблен в нее, а не в Юнис, и ошибается в оценке роли Калифа. Дневниковые записи становятся не столько	Дневниковая форма (субъективная перспектива); ненадежная наблюдательница; медиаторная функция рассказчицы.

			свидетельством происходящего, сколько серий субъективных догадок, которые опровергаются новыми событиями.	
41	<i>Lady Barberina</i>	Леди Барберина	Леди Барберина, английская аристократка, выходит замуж за богатого американца. Она переезжает в Нью-Йорк, но не может найти себе места: ее английские привычки, ее воспитание, ее представления о жизни не работают в Америке, но и в Англию она уже не вернется. Героиня оказывается между двумя мирами, не принадлежа ни одному из них.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женской перспективе; социальная роль как маска; сдержанная ирония (рассказчик не осуждает, но и не одобряет); открытый финал.
42	<i>The Author of "Beltraffio"</i>	Автор «Бельтраффιο»	Рассказчик, молодой критик и почитатель таланта Марка Эмбиента, приезжает в дом знаменитого писателя. Эмбиент женат на Беатрис, которая ненавидит его искусство. Она считает его книги безнравственными и убеждена, что они развращают читателя, а особенно опасны для их маленького сына Дольчино. Жена требует, чтобы муж перестал писать. Он отказывается. Когда ребенок заболевает, Беатрис, уверенная, что «безнравственное» искусство погубит его душу, не дает ему лекарства и не зовет доктора. Дольчино умирает. Рассказчик узнает правду от сестры Эмбиента, Гвендолен, которая раскрывает ему, что Беатрис намеренно не оказала помощь.	Рассказ от первого лица (наблюдатель-«ученик»); медиатор скрытой информации (женский второстепенный персонаж раскрывает истину); сценическая композиция.
43	<i>Pandora</i>	Пандора	Молодая американка Пандора путешествует по Европе с родителями. Героиня энергична, практична, социально подвижна, сама устраивает свою жизнь, сама выбирает будущего мужа. Европейцы (и американцы, живущие в Европе) смотрят на нее с недоумением: она слишком «американизирована», слишком современна, слишком	Рассказ от первого лица (наблюдатель-дипломат); наблюдение вместо фабулы; героиня не поддается классификации; социальная перформативность (поведение героини как «роль», которую она играет); открытая

			независима. Рассказчик (молодой дипломат) наблюдает за ней, восхищается, но не может ее понять.	интерпретация (рассказчик не знает, что о ней думать).
--	--	--	---	--

Том VI (1884–1888)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
44	<i>Georgina's Reasons</i>	Причины Джорджины	Рассказчик пытается понять, почему Джорджина — яркая, своенравная женщина — отказала ему. Он перебирает возможные объяснения, строит догадки, ищет улики в ее прошлом. Но ее «причины» остаются скрытыми. Она отказывается объяснять себя, и рассказчик вынужден признать, что не может проникнуть в ее сознание.	Рассказ от первого лица (мужская перспектива); ограниченная точка зрения; отказ от объяснительного финала; женский образ как «черный ящик».
45	<i>A New England Winter</i>	Зима в Новой Англии	В заснеженном, замкнутом ландшафте Новой Англии живет Флоренция Грей, «образцовая» викторианская женщина, чья жизнь подчинена правилам приличия и долга. Она почти не говорит и не действует, но показано, как она воспринимает мир. Снег, холод, тяжелые шторы, уютные, но темные гостиные — пейзаж отражает ее внутреннюю жизнь и эмоциональную замкнутость. Новелла строится вокруг эпизода, где она наблюдает за визитом молодого человека, который ее, возможно, любит, но их общение сведено к минимуму, а атмосфера	Рассказ от третьего лица с фокусом на женском сознании; атмосферный реализм (пейзаж отражает внутреннее состояние); психологический импрессионизм (передача настроения через внешние детали); редукция действия (внешних событий почти нет); пауза и недоговоренность как структурные элементы; переключки с чеховской прозой.

			неловкости и недосказанности становится главным содержанием текста.	
46	<i>The Path of Duty</i>	Путь долга	Замужняя американка (рассказчица) вмешивается в судьбу молодого аристократа, заставляя его жениться на нелюбимой девушке из «чувства долга», и разлучая его с женщиной, которую он любит. Она пишет об этом другу, но в конце решает не отправлять письмо. Скрытые, подавленные мотивы рассказчицы — ревность, влюбленность в героя — проявляются только в намеках, которые читатель должен разгадать. Финал не дает однозначной разгадки, оставляя вину распределенной между рассказчицей, лондонским обществом и самими влюбленными, которые пожертвовали счастьем ради того, чтобы вечно наслаждаться зрелищем собственного благородства.	Ненадежная рассказчица; женская точка зрения с «маскулинной» интонацией (голос-«проекция»); самообман как структурный принцип (читатель должен реконструировать правду из «провалов» в повествовании); скрытая исповедь (рассказ, написанный, но не отправленный); устойчивая двусмысленность.
47	<i>Mrs. Temperly</i>	Миссис Темперли	Миссис Темперли, женщина средних лет, привыкшая управлять жизнями своих детей, постепенно осознает, что ее роль в семье и обществе подходит к концу. Ее дочь выходит замуж и начинает собственную жизнь; внимание окружающих переключается на молодых; сама миссис Темперли становится «невидимой». Повествование построено вокруг ее самонаблюдения — она видит, как исчезает из центра событий, но не пытается вернуть утраченное положение. Она делает молчаливые выводы, наблюдает за дочерью, замечает мелочи, которые раньше ускользали от ее внимания. Показано тихое, почти незаметное угасание женщины, посвятившей себя семье.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женском сознании; внутренний монолог; социальная невидимость как тема и прием (героиня — в центре повествования, но не в центре событий).

48	<i>Louisa Pallant</i>	Луиза Паллант	Рассказчик (безымянный американец) встречается на курорте в Гомбурге женщину, которую когда-то любил, — Луизу Паллант. Десять лет назад она бросила его ради богатого человека. Теперь она вдова, живет в дешевых пансионах и путешествует с красавицей-дочерью Линдой, которую, как подозревает рассказчик, она «выставляет напоказ» в поисках богатого мужа. Прибывает его племянник Арчер, богатый и наивный молодой человек. Рассказчик сразу хочет защитить его от этой пары. Но Арчер влюбляется в Линду.	Рассказ от первого лица (ненадежный рассказчик); эпистемологическая неопределенность (новелла открывается фразой “never say you know the last words about any human heart”); амбивалентный женский образ; ретроспекция (воспоминания о прошлом искажают настоящее); открытый финал.
49	<i>The Aspern Papers</i>	Письма Асперна	Подробный анализ см. в параграфах 1.1. и 1.2.	Ненадежный рассказчик; принцип <i>visitable past</i> (прошлое «посещемо» через письма, портрет, палаццо, но недоступно для окончательного присвоения); «маска» как структурный принцип (ложное имя, Венеция как город-маска); драматизация сознания (обилие глаголов восприятия); сценическая композиция (диалогические поединки с Тиной, финальное сожжение писем); амбивалентность финала.
50	<i>The Liar</i>	Лжец	Подробный анализ см. в параграфах 1.1. и 2.1.	Рассказ от третьего лица (ненадежное «центральное сознание»); «поток восприятия», «двойное дно» (первый уровень — Кападоз лжет в разговорах; второй, истинный уровень — Лайон лжет самому себе); сценическая композиция (вечер в загородном доме, сцены позирования, финальная конфронтация в мастерской); интертекстуальные отсылки; портрет как «рамка» и орудие разоблачения; этическая амбивалентность (безобидные

				социальные игры полковника vs. тревожная одержимость Лайона).
--	--	--	--	---

Том VII (1888–1891)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
51	<i>The Modern Warning</i>	Современное предостережение	Американка Агата Грейс влюбляется в английского аристократа сэра Руфуса Чейзмора. Ее брат Маккарти, ярый англофоб и патриот, не одобряет этот союз, считая его предательством. После свадьбы сэр Руфус пишет книгу “The Modern Warning” — резкую критику американской демократии. Агата оказывается между двумя верностями: между мужем и братом, любовью и родиной. Она пытается отговорить мужа от публикации, но, видя, как он страдает, уступает. Однако цена этого решения оказывается для нее непосильной — она принимает яд.	Рассказ от третьего лица; антидидактическая структура («предостережение» разворачивается через трагедию); переключение между точками зрения Агаты, сэра Руфуса и Маккарти; свободный косвенный дискурс (внутреннее состояние героини передается через несобственно-прямую речь); сценическая композиция (ключевые сцены: помолвка в Италии, прибытие в Нью-Йорк, обнаружение рукописи и др.); символическое использование пространства; прерванный финал.

52	<i>A London Life</i>	Лондонская жизнь	Лора Винг, молодая американка, живет в Англии с сестрой Селиной и ее мужем Лайонелом Беррингтоном. Она чувствует себя лишней, зависимой, без собственного будущего. Ее сестра ведет себя все более скандально — у нее роман с капитаном Криспином. Лайонел требует развода. Лора пытается спасти репутацию семьи, но усилия тщетны. Она знакомится с американцем Уэндовером, который предлагает ей брак, но отвергает его, потому что не может вернуться домой «побежденной». Лора уезжает в Америку; Уэндовер следует за ней. Состоится ли брак, или Лора так и останется верна своему выбору — неизвестно.	Женский персонаж в качестве «центрального сознания»; мотив «двойничества»; урбанистическое давление (Лондон как активная структура, формирующая поведение персонажей); отказ от традиционной развязки; смена пространства (усадьба / Лондон / Америка) как маркер внутреннего состояния героини; социальная сцена (диалоги и светские ритуалы как арена конфликта).
53	<i>The Lesson of the Master</i>	Урок мастера	См. подробный анализ в параграфе 2.3.	Сценическая композиция центральной сцены (кабинет как замкнутое пространство, массивный письменный стол, красная дорожка, ритм прерывающейся речи); двойственность как структурный принцип; «сцена восприятия»; ирония финала (мастер женится на девушке, от которой отговаривал ученика); запоздалое прозрение; эпистемологическая неопределенность (невозможно узнать, был ли урок бескорыстным наставлением или манипуляцией); предвосхищает экзистенциальную проблематику поздних новелл.
54	<i>The Patagonia</i>	Патагония	Молодые люди плывут на пароходе «Патагония» через Атлантику. Корабль представляет собой замкнутое пространство, где социальные нормы ослабевают, а страсти обнажаются. Романтическая интрига, скандал,	Замкнутое пространство как форма (пароход как «сцена» для драматических встреч); пространство как проекция; драматическая ирония; смерть героини происходит «за

			сплетни — и в финале героиня, чья репутация разрушена, бросается в море.	кадром»; социальное давление как двигатель сюжета.
55	<i>The Solution</i>	Решение	Молодой американец Уилмердинг во время пикника в Италии позволяет себе невинную прогулку с девушкой Вероникой. Француз Монто убеждает рассказчика, что этот жест компрометирует девушку, и Уилмердинг теперь обязан на ней жениться. Рассказчик сначала относится к этому с иронией, затем заключает пари — и проигрывает. Уилмердинг, человек чести, делает предложение. Спасает его миссис Рашбрук (в которую влюблен рассказчик): она выкупает Уилмердинга у семьи Вероники и выходит за него замуж. Финал подрывает викторианскую логику «решения»: конфликт разрешается через сделку, которая превращает брак в товарно-денежную операцию. Ирония финала в том, что «решение» оказывается не торжеством чести, а циничным компромиссом.	Рамочная структура (рассказчик передает историю, услышанную от другого рассказчика); ирония рациональности; социальные конвенции как ловушка; отказ от развязки; подрыв жанра (пародия на «хорошо сделанную» новеллу с четким финалом).
56	<i>The Pupil</i>	Ученик	Подробный анализ см. в параграфе 2.2.	Рассказ от третьего лица («двойная точка зрения»: тревожное видение мальчика, отраженное в восприятии Пембертона); несовпадение двух уровней знания; чередование сцен и «пауз»; мотив молчания как формы защиты; инверсия ролей (ребенок — самый зрячий и самый уязвимый); внутреннее осознание как драматический перелом (сцена в «маленькой рабской комнате»); смерть как крах «фантазии побега».

Том VIII (1891–1892)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
57	<i>Brooksmith</i>	Бруксмит	Рассказчик — частый гость в доме дипломата Оффарда, который после отставки проводил литературные салоны. Успех этих вечеров обеспечивал не столько сам хозяин, сколько его слуга Бруксмит — маленький (пять футов три дюйма ростом) человек, обладавший почти магической способностью «создавать атмосферу» и сводить вместе нужных людей. Когда Оффард умирает, он оставляет Бруксмиту лишь скромное пособие. Рассказчик пытается помочь, но Бруксмит сначала работает официантом на частных обедах, потом пропадает совсем, и никто не знает, что с ним случилось.	Рассказ от первого лица (неназванный рассказчик); ретроспекция (рассказ о прошлом); эффект недосказанности; нарративная ирония (рассказчик не осознает собственной эксплуатации Бруксмита).
58	<i>The Marriages</i>	Браки	После смерти матери Адела Чарт одержима идеей предотвратить повторный брак отца, полковника Чарта, с миссис Черчли, которую она считает вульгарной и недостойной занять место матери. Она навещает миссис Черчли и в отчаянии выдумывает историю о жестоком обращении отца с покойной женой; помолвка расстраивается. Позже Адела узнает, что ее брат Годфри тайно женат на женщине низкого происхождения, и отец вынужден платить ей отступные, чтобы спасти карьеру сына. Когда Адела признается миссис Черчли в своей лжи, та отвечает, что никогда ей не верила — она разорвала помолвку не из-за разоблачения, а потому что не хотела иметь такую падчерицу. Адела, одержимая идеей восстановить моральный порядок, сама оказывается жертвой иронического переворота — ее «победа» не	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Аделы (ограниченная перспектива); ретроспекция; ирония финала; внутренние монологи Аделы, выдающие ее одержимость; ненадежное восприятие.

			имеет значения, потому что противник никогда не принимал ее всерьез.	
59	<i>The Chaperon</i>	Компаньонка	Миссис Трамор, много лет назад бросившая мужа ради другого, возвращается в Англию после его смерти. Общество ее игнорирует; репутация разрушена. Ее дочь Роза, взрослая и решительная девушка, решает восстановить положение матери. Она отказывается от всех предложений руки и сердца, покидает дом бабушки (которая отрекается от нее) и поселяется с матерью. Вместо того чтобы прислуживать матери как компаньонка, Роза берет на себя роль «защитницы»: она принимает только те приглашения, которые адресованы ее матери первой. Постепенно общество смягчается, мать и дочь принимают обратно, и Роза наконец соглашается выйти замуж за капитана Джея, давнего поклонника — но только на своих условиях.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Розы; сценическая композиция; ретроспекция; инверсия ролей как структурный принцип; ирония (общество меняет отношение, когда сталкивается с непреклонностью Розы).
60	<i>Sir Edmund Orme</i>	Сэр Эдмунд Орм	Рассказчик влюбляется в Шарлотту Марден, молодую красивую девушку, чьи отношения с матерью кажутся ему необычайно тесными. Он замечает, что в присутствии матери иногда появляется странный, молчаливый человек, на которого никто, кроме него, не обращает внимания. Постепенно он узнает историю: много лет назад миссис Марден была помолвлена с сэром Эдмундом Ормом, но разорвала помолвку, чтобы выйти замуж за другого. Сэр Эдмунд покончил с собой. Теперь его призрак является всякий раз, когда миссис Марден сталкивается с мыслью о том, что ее дочь может повторить ее «ошибку». Когда Шарлотта наконец соглашается выйти замуж за рассказчика, призрак исчезает — его «миссия» завершена.	Рассказ от первого лица (неназванный рассказчик); природа призрака раскрывается постепенно, через исповедь миссис Марден; умолчание (реальность призрака остается неопределенной); переключение между восприятием рассказчика и тем, что ему рассказывают; предвосхищает «Поворот винта» (призрак реален для персонажа).

61	<i>Nona Vincent</i>	Нона Винсент	Подробный анализ см. в параграфе 2.2.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Уэйворта; ретроспекция (кульминационное событие дано задним числом); ключевой эпизод вынесен за пределы непосредственного изображения; эффект «циркуляции» образа (перенос знания/образа между сознаниями персонажей); отказ от единого источника знания (истина о Ноне не принадлежит никому из персонажей); мета-референция (пьеса внутри новеллы комментирует природу творчества).
62	<i>The Private Life</i>	Частная жизнь	Рассказчик, находясь на горном курорте в Швейцарии, наблюдает двух знаменитостей: писателя Клера Водри и светского льва лорда Меллифонта. Водри, чьи книги он боготворит, в жизни оказывается пустым собеседником, неспособным связать двух слов. Лорд Меллифонт, напротив, в обществе ослепителен; однако, когда рассказчик случайно застаёт его одного в гостиной, тот превращается в бесформенную, «невидимую» тень. Рассказчик строит фантастическую теорию: Водри раздвоен — публичный «болтун» и гениальный писатель, существующий только в одиночестве; Меллифонт, напротив, существует только публично, а наедине исчезает. Теория остается непроверенной, рассказчик не настаивает на ее истинности — он только зафиксировал «впечатление» и предложил «причудливую гипотезу».	Рассказ от первого лица; ретроспекция; эффект «двойного сознания» (рассказчик — одновременно участник и зритель); саморефлексивность; рамочная структура (рассказчик создает историю, комментируя ее создание).
63	<i>The Real Thing</i>	Подлинные образцы	Рассказчик — художник-иллюстратор. К нему приходят майор и миссис Монарх — «настоящие» леди и джентльмены, которые, потеряв состояние, предлагают себя в качестве моделей. Рассказчик, впечатленный их	Рассказ от первого лица (художник-иллюстратор); ненадежный рассказчик (рассказчик — «неудачливый экспериментатор», его восприятие

			типом, нанимает их, но обнаруживает, что они совершенно не годятся для работы: слишком жесткие, слишком «настоящие», неспособные принять нужную позу. Они вытесняют профессиональных моделей, портят иллюстрации. В конце концов рассказчик вынужден их уволить, заменив на вульгарных, но пластичных профессионалов. Монархи уходят, оставляя его с чувством вины и восхищения их достоинством.	искажено стереотипами); ирония (читатель видит противоречия, которых не видит рассказчик); мета-референция (рассказчик — художник, история — о границах репрезентации).
64	<i>Lord Beaupré</i>	Лорд Бопрэ	Молодой лорд Бопрэ целиком поглощен поддержанием своего светского образа. Его личность полностью растворяется в социальной роли. Рассказчик наблюдает за ним и фиксирует постепенное исчезновение любого «внутреннего» содержания.	Рассказ от первого лица (наблюдатель); ретроспекция; умолчание (внутренняя жизнь героя остается недоступной); эффект «пустого центра» (герой дан исключительно через внешние проявления); читатель узнает о герое только то, что видит рассказчик.
65	<i>The Visits</i>	Визиты	Пожилая женщина рассказывает историю Луизы Чантри, молодой девушки, которая после серии визитов в загородный дом признается в любви красивому, но бедному племяннику хозяев — и умирает от стыда вскоре после этого. Рассказ строится как серия эпизодических встреч, каждая из которых приоткрывает новую деталь, но главное остается названным.	Рамочная структура (рассказ в рассказе: внешняя рассказчица передает историю, услышанную от внутренней рассказчицы — пожилой женщины); фрагментарная композиция (серия визитов как дискретные эпизоды); умолчание (центральное событие — признание в любви — происходит за кадром); отложенное знание; эффект недосказанности.
66	<i>Sir Dominick Ferrand</i>	Сэр Доминик Ферранд	Молодой писатель Питер Барон находит в старом письменном столе пачку писем, принадлежащих недавно умершему сэру Доминику Ферранду — публичной фигуре, считавшейся образцом моральной чистоты. Письма компрометируют его. Издатель предлагает	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Питера Барона; ретроспекция (история сэра Доминика восстанавливается по намекам); умолчание (читатель никогда не узнает, что именно было в письмах);

			Барону крупную сумму за публикацию, но Барон, поколебавшись, отказывается и сжигает письма.	этическая амбивалентность (нет однозначного ответа, правильное ли решение принял герой).
67	<i>Collaboration</i>	Сотрудничество	Два писателя — француз и англичанин — обсуждают возможность совместной работы. Диалог, полный недомолвок и намеков, вскрывает различия их эстетических позиций и национальных культур. Женская фигура выступает медиатором, переводящим их разговор из области конфликта в область взаимопонимания.	Рассказ от третьего лица с фокусом на диалоге (почти вся новелла — диалог двух персонажей); сценическая композиция (ключевая сцена — разговор за обедом, затем прогулка); переключение между точками зрения француз и англичанина; женский персонаж как медиатор (ее реплики меняют динамику разговора).
68	<i>Greville Fane</i>	Гревилл Фейн	Рассказчик, молодой литератор, вспоминает пожилую писательницу Гревилл Фейн, которая ради денег штамповала романы один за другим, не заботясь о форме. Она мечтает выдать дочь замуж за аристократа — и добивается этого, вложив все средства в ее образование. Но дочь, став леди, отрекается от матери, стыдясь ее «вульгарного» ремесла. Рассказчик, который всегда свысока относился к ее творчеству, в финале испытывает неловкость: он наблюдал, как женщину уничтожает система, которую он сам поддерживал.	Рассказ от первого лица; ретроспекция; ненадежное восприятие (рассказчик не осознает собственного высокомерия); эффект запоздалого прозрения.
69	<i>The Wheel of Time</i>	Колесо времени	Молодая женщина переживает ускоренное взросление: за короткий срок она выходит замуж, становится вдовой, сталкивается с новым ухажером, отвергает его — и чувствует себя постаревшей на много лет. Время в новелле сжато, а его течение ощущается героиней как давление, но не как естественный процесс. Фиксируется, как героиня меняется внутренне, почти не меняясь внешне.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женском сознании; «временная компрессия» (несколько лет укладываются в короткое повествование); внутренний монолог (передача субъективного ощущения времени); смена временной перспективы (переключение между прошлым, настоящим и будущим в сознании героини); течение времени

				передается через внутренние ощущения.
--	--	--	--	---------------------------------------

Том IX (1892–1898)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
70	<i>Owen Wingrave</i>	Оуэн Уингрейв	Подробный анализ см. в параграфе 1.2.	Повествование от третьего лица с фокусом на сознании Спенсера Койла (рассказчик-«свидетель» — наставник Оуэна, который не участвует в действии, но фиксирует происходящее); «посещаемое прошлое» как структурный принцип; унаследованные нормы как «призраки»; сценическая композиция (новелла почти целиком состоит из диалогов и сцен, предвосхищает переработку в одноактную пьесу); готический мотив как психологическая проекция («оживающий» портрет, «странные голоса», Белая комната как табуированное пространство); парадоксальный финал (герой одновременно «отменяет свою судьбу и не отменяет»); умолчание (содержание ключевого эпизода

				остается за пределами текста); название усадьбы как иронический контрапункт.
71	<i>The Middle Years</i>	Средние годы	Писатель Денкомб, смертельно больной, перечитывает свой последний роман и находит в нем то, что, как ему кажется, превосходит его сознательный замысел — как будто сам текст содержит больше, чем автор в него вложил. На курорте он встречается молодого доктора Хью, поклонника его таланта, готового пожертвовать всем ради возможности быть рядом с ним. Денкомб ненадолго получает надежду на «вторую жизнь» — шанс применить тот самый «урок», который он вычитал в собственном романе. Но надежда умирает. Денкомб уходит, оставляя только одну мысль: «У нас есть наше искусство» (“We have our art”).	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Денкомба; внутренний монолог (передача сложной гаммы противоречивых эмоций писателя); ретроспекция (размышления о прожитой жизни и ненаписанных книгах); эффект «сверхсознательного» творчества; символическое использование пространства (море, курорт — место между жизнью и смертью); предвосхищает поздний стиль (более темный тон, менее яркая ирония).
72	<i>The Death of the Lion</i>	Смерть льва	Подробный анализ см. в параграфе 2.2.	Рассказ от первого лица (журналист-рассказчик); говорящие фамилии как сценические амплуа; сатирическая сцена интервью; парадокс финала.
73	<i>The Coxon Fund</i>	Коксоновский Фонд	Рассказчик (неназванный литератор) оказывается втянут в историю вокруг «фонда Коксона» — наследства, которое американка Рут Энвой должна передать «гению» по своему усмотрению. Главный претендент — Фрэнк Солтрэм, блестящий собеседник и философ-самородок, чей гений признают все, но чье поведение (пьянство, неблагодарность, отсутствие «силы характера») вызывает сомнения. Рассказчик долго колеблется, но в конце концов «обращается» и полностью поддается магнетизму Солтрэма. Рут, несмотря на возражения жениха, отдает	Рассказ от первого лица (наблюдатель, который встречается с главным героем лишь эпизодически); читатель видит Солтрэма фрагментарно, через посредников; ослабленный нарративный диссонанс (несовпадение между переживающим и рассказывающим «я» выражено слабо, в отличие от других новелл Джеймса); отложенная информация (содержание

			деньги Солтрэму, жертвуя собственным браком. Получив деньги, Солтрэм становится вульгарным и теряет свой гений.	компрометирующего письма не раскрывается); этическая амбивалентность.
74	<i>The Next Time</i>	В следующий раз	Писатель Ральф Лимберт — гений, но его книги не продаются. Он хочет жениться, но мать невесты требует «гарантированного дохода». Рассказчик-критик пытается помочь Лимберту найти работу, которая принесла бы деньги. Лимберт пробует писать «дешевые» фельетоны, редактировать популярный журнал, сочинять «низкие» романы, но каждый раз его талант выдает шедевр, который публика не покупает. Его гений не позволяет ему писать плохо; чем больше он старается угодить рынку, тем изощреннее становится его работа. Рассказчик, читая очередной «коммерческий» роман Лимберта, приходит в отчаяние. Лимберт умирает в нищете, работая над «приключенческим романом», который должен был принести деньги, но оставляет лишь «великолепный фрагмент», который «не разбудил бы библиотеки».	Рассказ от первого лица (рассказчик-свидетель, чья способность суждения подвергается сомнению); эффект «лексической ресемантизации» (значения слов «успех», «провал», «очевидный», «популярный» радикально меняются в контексте гения Лимберта); ирония ситуации; трагикомический тон; временная иллюзия (постоянное «в следующий раз» — откладывание успеха); трагический финал (смерть без признания).
75	<i>The Altar of the Dead</i>	Алтарь мертвых	Подробный анализ см. в параграфе 1.2.	Культ памяти; «посещаемое прошлое»; ритуализация сознания; символическая сцена; психологический минимализм.
76	<i>The Figure in the Carpet</i>	Узор ковра	Подробный анализ см. в параграфе 2.1.	Рассказ от первого лица (литературный критик); прерывистая композиция (одиннадцать коротких глав создают эффект импульсивного движения сознания, цикличность истолкования); метафора «узора» как принцип рефлексии; эффект «лихорадочного» чтения; прозрение как травма; смерть как обрыв

				передачи знания; Гвендолен как медиатор и прерыватель циркуляции смысла; предвосхищает проблему «смерти автора».
77	<i>Glasses</i>	Очки	Подробный анализ см. в параграфе 1.3.	Рассказ от первого лица (художник-наблюдатель); ненадежный рассказчик; эффект «слепого пятна» (рассказчик видит Флору, но не видит себя); отложенная информация (читатель узнает о близорукости Флоры постепенно); визуальная метафора как структурный принцип (очки / зрение / слепота организуют повествование); смена перспективы в финале (рассказчик становится объектом «ощупывания» — Флора «читает» его лицо пальцами); ретроспекция (вся история — воспоминание рассказчика); ирония финала (рассказчик поражен тем, что Флора стала «еще красивее», не замечая, что ее красота теперь — красота статуи, маски).
78	<i>The Way It Came (The Friends of the Friends)</i>	Так сложилось (Друзья друзей)	Безымянная рассказчица на протяжении нескольких лет пытается свести своего жениха-художника с подругой, у которой, как и у него, был мистический опыт (оба видели призраков умирающих родителей). Однако, несмотря на ее усилия, они постоянно расходятся — то ли по воле случая, то ли потому, что рассказчица подсознательно мешает их встрече. Когда подруга умирает, жених рассказывает, что она приходила к нему в ночь смерти. Рассказчица убеждена, что он видел призрак, а не живую женщину, и разрывает помолвку, заявляя, что между	Рассказ от первого лица; ненадежное восприятие (рассказчица одержима ревностью, ее интерпретации событий искажены, но она сама не всегда это осознает; готический подтекст; ретроспекция (вся история — воспоминание рассказчицы); амбивалентный финал.

			ними встал «третий». Годы спустя жених умирает, и рассказчица остается одна, уверенная в своей правоте.	
79	<i>John Delavoy</i>	Джон Делавой	После смерти выдающегося романиста Джона Делавоя рассказчик-критик пишет серьезную статью о его творчестве. Редактор популярного журнала The Synosure, мистер Бестон, соглашается ее опубликовать, но при условии, что сестра писателя, мисс Делавой, даст разрешение. Она одобряет статью. Однако когда дело доходит до верстки, Бестон отвергает текст как «непристойный», поскольку в нем упоминаются «отношения между полами». Вместо этого он предлагает мисс Делавой написать легкие мемуары о брате, полные личных деталей и сплетен. Мисс Делавой и рассказчик возмущены, но их попытки переубедить Бестона безуспешны. Бестон публикует лишь короткий очерк, сопровождаемый портретом Делавоя, который пользуется успехом у публики. Рассказчик публикует свою статью в другом журнале — без особого эффекта. Финал намекает, что он женится на мисс Делавой.	Рассказ от первого лица (литературный критик); неустойчивая надежность (рассказчик сначала кажется ненадежным — он дважды ошибается в идентификации, но в итоге оказывается прав в главном); рамочная структура; ирония (журнал, который претендует на серьезность, на деле ориентирован на низкий вкус); фигура «филистера» (Бестон как олицетворение вульгарного рынка); сценическая композиция; открытая интерпретация; параллель с биографией Джеймса (в основе — опыт Джеймса с редактором, отвергнувшим его статью о Дюма).

Том X (1898–1899)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
---	-----------------------	------------------	--------------------------------------	-----------------------------------

80	<i>The Turn of the Screw</i>	Поворот винта	Подробный анализ см. в параграфе 1.1.	Многослойная рамочная структура (три уровня); фигура «ненадежного рассказчика» как говорящего с духовно-нравственным недугом; радикальная неопределенность; ретроспекция; фигура миссис Гроз как «риторическое зеркало»; аллюзии и литературные реминисценции; эффект незавершенности; ритмическая организация текста.
81	<i>In the Cage</i>	В клетке	Подробный анализ см. в параграфе 2.1.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании героини; дробная композиция (27 глав); «клетка» как метафора сознания; апперцепция; «вспышки восприятия»; звукоподражательная структура; иконичность синтаксиса; асимметрия знания; редукция восприятия в финале.
82	<i>Covering End</i>	Каверинг-Энд	Подробный анализ см. в параграфе 2.2.	Рассказ от третьего лица (дистанцированный, ироничный повествователь); сценическая композиция; персонажи как амплуа; диалог как действие; ироническая дистанция; пространственная метафора; финал как театральная развязка; генетическая гибридность формы (пьеса → новелла → пьеса).
83	<i>The Given Case</i>	Данный случай	Рассказ строится как обсуждение любовной коллизии, в которой две женщины поощряли ухаживания двух мужчин, не будучи свободными (одна замужем, другая обручена). Каждый из мужчин обращается за помощью к возлюбленной другого. В финале одна из женщин, миссис	Рассказ от третьего лица с фокусом на диалоге (почти вся новелла — разговор двух персонажей); симметричная композиция (две пары, две параллельные и

			Деспард, жертвует своей любовью ради сохранения номинального брака, тогда как ее подруга мисс Хамер, напротив, разрывает помолвку и выбирает нового возлюбленного. Ни одна из интерпретаций мотивов персонажей не получает приоритета, и «случай» так и остается «данным».	перекрещивающиеся линии); центральное событие остается за кадром; драматический диалог как двигатель сюжета; название как принцип («данный» — предъявленный, но не проясненный); этическая амбивалентность.
84	<i>The Great Condition</i>	Великое условие	Рассказчик (молодой человек) передает историю Генри Эккерта, который ставит женщине, на которой хочет жениться, «великое условие» — отказ от определенного человека или привычки. Постепенно выясняется, что условие абсурдно, его исполнение не приносит счастья, а требование жертвы оказывается разрушительным.	Рассказ от первого лица (посредник передает историю Эккерта); драматический монолог убеждения (герой, как и Сент-Джордж в «Уроке мастера», пытается доказать правильность своего выбора, но неосознанно раскрывает собственную ограниченность); разоблачение эстетического / морального абсолютизма (критика идеи, что можно поставить «условие» другому человеку); ирония финала; предвосхищение экзистенциальной проблематики.
85	<i>“Europe”</i>	«Европа»	Пожилая американка и ее дочери мечтают о Европе. Европа для них — не столько географическое пространство, сколько символический конструкт: место культуры, изысканности, освобождения от провинциальной ограниченности. Когда поездка наконец осуществляется, реальность разочаровывает: Европа не соответствует накопленным ожиданиям.	Рассказ от третьего лица с аллегорической редукцией; культурный знак вместо пространства (реальная Европа не описана, есть только ее образ в сознании героинь); минимализм (сжатый объем, почти полное отсутствие внешнего действия); ирония ожиданий; «международная тема» в ее поздней, разочарованной фазе (контраст с ранними «Попутчиками» и «Дейзи Миллер»); название в кавычках (само

				обрамление слова «Европа» указывает на его знаковую, а не географическую природу).
86	<i>Paste</i>	Подделка	Подробный анализ см. в параграфе 2.1.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Шарлотты; многозначное название; интертекстуальная полемика с Мопассаном; апперцепция как ключевой механизм; эпистемологическая неопределенность; «слепые пятна» в повествование; ненадежное восприятие; смена точек зрения на один материальный объект.
87	<i>The Real Right Thing</i>	Истинно правое дело	Подробный анализ см. в параграфе 1.2.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Уизермора; одна из самых коротких новелл Джеймса, что усиливает эффект сжатия и недомолвок; удвоенная медиация восприятия (призрак появляется «за кадром», читатель слышит о нем от Уизермора и вдовы, которые, в свою очередь, тоже «видят» его поразному); ненадежное восприятие; детективная герменевтика; «призрак» как метафора морального запрета (Дойн охраняет собственную неприкосновенность, его фигура на пороге — граница между «посещаемым» и «непосещаемым» прошлым); темпоральная разорванность (биограф сталкивается с «рваным краем» жизни, которую

				надо «подровнять»; невозможность сделать прошлое целостным).
--	--	--	--	--

Том XI (1900–1903)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
88	<i>The Great Good Place</i>	Великое благое место	Пожилой писатель Джордж Дейн просыпается совершенно обессиленным от вороха профессиональных обязанностей, который на него навалился. Он чувствует, что его гений иссох под грузом писем, визитов и общественных обязательств. В его кабинет входит молодой человек, которому он жмет руку. Затем Дейн погружается в долгое, подобное сну, переживание. Он попадает в мир абсолютного покоя и свежести: «великое благое место», монастырь-санаторий без давления времени, светских условностей и бумажной работы. Там он общается с «Братьями» — другими освобожденными душами. Он понимает, что молодой посетитель заменил его в мире, взяв на себя его личность и обязанности. Отдохнув и восстановив силы, Дейн просыпается.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Дейна; сон как нарративная рамка (четыре из пяти частей — сновидение); аллегорическое пространство как проекция психического состояния; контраст между «давлением мира» (бумаги, часы) и абсолютной свободой.
89	<i>Maud-Evelyn</i>	Мод-Эвелин	Рассказчик знакомится с эксцентричной пожилой парой, чья дочь Мод-Эвелин умерла в подростковом возрасте. Вместо того чтобы горевать, они создают для нее фиктивную «жизнь», поддерживая иллюзию, что она выросла, имела роман с молодым человеком Лайонелом и даже готовилась к свадьбе. Лайонел, а затем и сама пара	Рассказ от первого лица (повествователь-свидетель, постепенно исключаемый из «культа»); культ памяти как структурный принцип; призрачное

			так глубоко вживаются в этот вымысел, что их реальная жизнь полностью вытесняется культом мертвой девушки. Рассказчик с ужасом и иронией наблюдает, как память становится формой тирании над настоящим, а брак с живой женщиной приносится в жертву призрачному союзу с покойной.	присутствие без призрака; подрыв традиционного «брачного сюжета».
90	<i>Miss Gunton of Poughkeepsie</i>	Мисс Гантон из Покипси	Молодая американка Лили Гантон, богатая, но не аристократического происхождения, путешествует по Европе. Ее руки просит римский князь. Однако его мать настаивает, чтобы Лили сама просила аудиенции; Лили же убеждена, что именно они должны благодарить ее за согласие на брак. Возникает привычное столкновение американской прямоты и европейской церемонности. Лили, отказываясь подчиниться чужим правилам, возвращается в Америку и выходит замуж за богатого соотечественника.	Рассказ от третьего лица (ироничная дистанция, характерная для «международных» новелл); антивикторианский женский тип; социальная сцена; столкновение культурных кодов как структурный принцип.
91	<i>The Tree of Knowledge</i>	Древо познания	Рассказ ведется от лица Питера Бренча, друга семьи Мэллоу. Скульптор Мэллоу искренне, но совершенно ошибочно считает себя гениальным художником. Его жена и сын (который вырос в атмосфере этого мифа) поддерживают эту иллюзию, чтобы не разрушить семейное счастье. Бренч, который видит правду, хранит молчание. Когда их сын Ланселот вырастает и тоже решает стать скульптором, Бренч понимает: рано или поздно юноша столкнется с реальностью и осознает бездарность отца. Правда, которую семья так оберегала, станет для Ланселота крушением всей системы ценностей, на которой строилась его жизнь.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Бренча (друг семьи); психологическая амбивалентность; драматическая ирония.
92	<i>The Abasement of the Northmores</i>	Унижение Нортморов	Умирает лорд Нортмор, при жизни построивший огромную репутацию на эксплуатации чужих идей и связей. Его верный, но бездарный старый друг Уоррен Хоуп умирает вскоре после похорон. Когда вдова Нортмора собирает письма мужа для публикации, миссис	Рассказ от третьего лица (дистанцированный); редукция события (почти ничего не показано, все пересказано); внутреннее унижение вместо внешнего скандала;

			Хоуп, наученная горьким опытом, отказывается предоставлять компрометирующую переписку. Позже, читая опубликованные тома, она понимает: письма Нортмора настолько пусты, банальны и самовлюблены, что они полностью разоблачают его ничтожество. Она сжигает свои письма от него.	ирония (ожидание разоблачения оборачивается банальностью).
93	<i>The Third Person</i>	Третье лицо	Две пожилые незамужние кузины, Сьюзан и Эми Фруш, наследуют старый дом. Выясняется, что он населен призраком прапрадеда, повешенного за контрабанду. Сьюзан видит привидение, Эми — нет, нет, что вызывает у нее ревность и обиду: ее «обделили» вниманием с того света. Возникает забавное соперничество. Эми тоже начинает «видеть» духа, скорее, убеждая себя в этом, чтобы не отставать от кузины. Кузины пытаются вызвать дух, ведут с ним воображаемые беседы. В конце концов им удается своего рода экзорцизм: они «отправляют» предка обратно в Америку через иммиграционную службу и покупку билета на пароход, пародируя бюрократические процедуры. Новелла демонстрирует, как сверхъестественное социализируется и приручается повседневностью.	Рассказ от третьего лица (дистанцированный, с легкой иронией); готический сюжет как фарс.
94	<i>The Special Type</i>	Особый тип	Богатый мужчина хочет развестись со своей женой-«фурией», чтобы жениться на другой женщине. Чтобы не выставлять напоказ истинную возлюбленную, он нанимает светскую женщину, миссис Дандэн, которая должна публично изображать его любовницу. Однако по мере развития сюжета миссис Дандэн оказывается не просто «кокоткой», а серьезной, самосознающей женщиной, которая становится более симпатичной читателю, чем ее наниматель. История основана на реальном бракоразводном процессе Уильяма К. Вандербильта.	Рассказ от третьего лица (с элементами внутренней точки зрения главного героя); этическая амбивалентность; «аналитический монолог».

95	<i>The Tone of Time</i>	Тон времени	Рассказчик получает от загадочной богатой вдовы, миссис Бридженорт, необычный заказ — написать портрет воображаемого «идеального джентльмена». Понимая, что сам не справится, он передает заказ пожилой художнице, своей старой приятельнице Мэри Тредик. Она славится умением создавать «тон времени» — придавать работам налет старины (в данном случае, создавать стилизацию под портрет двадцатилетней давности). Принимаясь за работу, Мэри, сама того не ведая, пишет портрет человека, которого она когда-то любила и который ее бросил. Она вкладывает в картину всю свою давнюю боль, обиду и даже ненависть. Когда полотно готово, заказчица, увидев его, приходит в смятение — она узнает в изображенном мужчине того, с кем была помолвлена много лет назад (и кто, как выясняется, и был тем самым ее бросившим соперником). Мэри, догадавшись, кто такая ее заказчица, отказывается продавать портрет, оставляя его себе. В итоге она завещает картину рассказчику. Сам мужчина на полотне остается для читателя неузнанным; воображаемый портрет «обретает имя» из теней прошлого двух женщин.	Рассказ от первого лица (художник-повествователь); «тон времени» как структурный и композиционный принцип; эстетическая ирония; портрет как инструмент конструирования утраченного прошлого.
96	<i>Broken Wings</i>	Сломанные крылья	Два старых знакомых, когда-то влюбленных друг в друга, встречаются спустя годы. Он (художник) не продал ни одной картины за три года; она (писательница) перебивается случайными заработками. В ходе нескольких встреч они постепенно отказываются от взаимных претензий и социальных масок. Они признаются друг другу, что разорены и больше не «успешны», и решают больше не притворяться, не тратить силы на поддержание фальшивого имиджа. Их единение в признании собственного поражения возвращает им друг друга.	Рассказ от третьего лица; этика самопожертвования; сценическая композиция (пять последовательных встреч как отдельные «сцены»).

97	<i>The Two Faces</i>	Двуликий	Подробный анализ см. в параграфе 1.1.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Саттона (свидетель и интерпретатор); социальные маски; «сцена разоблачения»; повествование как последовательность эмоциональных описаний, замаскированных под объективное наблюдение; колебание восприятия как ритм текста.
98	<i>Mrs Medwin</i>	Миссис Медуин	Кузина рассказчика представляет ему свою бедную американскую подругу, миссис Медуин. Та оказывается искусной рассказчицей: она пересказывает сплетни и истории высшего света, превращая их в увлекательные нарративы. Общество воспринимает ее как посредницу, через которую циркулируют истории.	Рассказ от первого лица (с элементами рамочной структуры); женщина-наблюдатель.
99	<i>The Beldonald Holbein</i>	Хольбейн Белдональда	Американец в Лондоне встречает свою родственницу, миссис Белдональд. Он замечает, что ее компаньонка, неприметная девушка, обладает редкой, старомодной красотой, напоминающей полотно Ганса Гольбейна. Он уговаривает ее позировать. Когда его протеже выставляют на всеобщее обозрение, ее красота вызывает сенсацию, но при этом уничтожает ее покой и превращает в экспонат. Простая девушка становится «типом» — объектом эстетического потребления.	Рассказ от первого лица (художник-повествователь); эстетическая ирония; сценическая демонстрация.
100	<i>The Story in It</i>	Самая суть	Рассказчик наблюдает за женщиной, которая, по его мнению, обладает настоящим драматическим талантом, но ее жизнь не дает ей «хорошего сюжета». Она переживает маленькую любовную драму. Рассказчик анализирует, как именно из этой банальной истории можно извлечь настоящую литературу.	Рассказ от третьего лица с фокусом на женском сознании; метаповествование; сценическая композиция.

101	<i>Flickerbridge</i>	Фликербридж	Американец влюбляется в атмосферу старой английской деревни, которая кажется ему нетронутым уголком «настоящей», аутентичной Англии. Он приводит туда свою знакомую художницу, чтобы показать ей красоту этого места. Однако она видит не столько живописную красоту, сколько реальную жизнь ее обитателей — их бедность, отсталость, изоляцию от современного мира. Когда гостя уезжает, американец осознает, что его попытка «сохранить» деревню нетронутой и неизменной была актом эстетического присвоения, формой насилия над живыми людьми.	Рассказ от третьего лица (дистанцированный, ироничный); критика архаизации; «эстетический колониализм».
102	<i>The Beast in the Jungle</i>	Зверь в чаще	Подробный анализ см. в параграфе 2.3.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Марчера; отложенное знание (читатель догадывается о «звере» раньше героя); трагическая ирония; отсутствие ретроспективного движения (герой не может восстановить прошлое как связное повествование); <i>unvisitable future</i> (будущее недоступно); женский персонаж как «медиатор» внутренней жизни мужского персонажа; музыкальная образность как структурный принцип (чередование «интенсивностей и пауз»); пространство как память (комната Мэй как «дневник его зрелой жизни»); «зверь» как воплощение внутренней пустоты.
103	<i>The Birthplace</i>	Место рождения	Моррис Гедж, бывший учитель и библиотекарь из захолустного Блэкпорта-на-Дуиндле, получает место смотрителя в доме-музее величайшего поэта («Его», как он постоянно именуется, с заглавной буквы). Вместе с	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Морриса Геджа; религиозная образность как ироническая рамка («паломники», «жрец»); ненадежная

			женой Изабель он должен проводить экскурсии для бесконечного потока «паломников». Однако чем больше Гедж погружается в изучение фактов, тем яснее он осознает: доказательств подлинности почти нет. Мебель не та, комната не та, даже само рождение Гения в этом доме — сомнительно. Пытаясь быть честным, он почти теряет работу. Спасает его откровение: правда не в фактах, а в духе. Он начинает не рассказывать, а «представлять» (“perform”) — создает трогательные вымыслы о маленьком мальчике, который сидел на этом стульчике и грел ноги у очага. Посетители в восторге, слава Геджа растет и ему удваивают жалованье.	профессиональная перспектива (экскурсовод, вынужденный врать); «пустая комната» как проекционный экран для воображения (“the Holy of Holies <...> was as empty as a shell of which the kernel has withered”); сдвиг от «информирования» к «перформансу» (герой становится не гидом, а актером/автором); роль как маска (“He was splitting into halves” — публичный жрец vs. честный человек); ирония в названии («место рождения» не Гения, а самого вымысла о нем); парадокс финала: продавая вымысел, Гедж сохраняет миф о величии.
--	--	--	--	--

Том XII (1903–1910)

№	Оригинальное название	Русское название	Краткое содержание (4–8 предложений)	Основные повествовательные приемы
104	<i>The Papers</i>	Бумаги	Молодые репортеры Мод Блэнди и Говард Байт пытаются раздуть сенсацию из исчезновения политика сэра Бидла-Маффета. В погоне за гонорарами они создают из ничего новости, которые начинают жить собственной жизнью.	Рассказ от третьего лица с переменным фокусом на сознании двух журналистов; документ (газетная заметка) как сюжетобразующий элемент; сюжет как процесс циркуляции информации; метаповествовательная рефлексия о природе новостей и журналистского расследования; ирония и сатира;

				асимметрия знания между персонажами и читателем.
105	<i>Fordham Castle</i>	Фортэм-Касл	Абель Тейкер, американец, соглашается на фиктивное исчезновение, чтобы его жена Сью могла свободно войти в английское высшее общество. Он живет в пансионе на Женевском озере под именем С.П. Аддарт. Там он встречает миссис Магоу, пожилую американку, которую ее дочь Мэтти также «похоронила» ради социального продвижения (Мэтти выдает мать за миссис Вандерпланк). Тейкер и миссис Магоу говорят о своих прежних «я» как о мертвых. Мэтти обручается с лордом Дандэртоном и приглашает мать в Фортэм-Касл, где Сью Тейкер уже действует как миссис Шеррингтон Рив. Миссис Магоу уезжает; Тейкер отказывается ехать с ней, предчувствуя, что жена не примет его. В финале он остаётся в пансионе — окончательно «мертвым».	Рассказ от третьего лица (точка зрения Тейкера, но с повествовательным контролем); пространство как фикция («Фортэм-Касл» — недостижимый социальный рай); метафора смерти как структурный принцип (имена как похороны); черный юмор; эпистолярная завязка как триггер кризиса идентичности; двусмысленная оценка героя; параллели с поздними «джеймсовскими» героями.
106	<i>Julia Bride</i>	Джулия Брайд	Джулия Брайд, молодая женщина с запутанным прошлым (она была несколько раз помолвлена и разорвала отношения), становится объектом пристального наблюдения со стороны безымянного мужчины-рассказчика. Он пытается «рассказать ее правильно», дать ей окончательную характеристику, «упаковать» в понятную форму. Однако Джулия сопротивляется этой фиксации. Ее субъективность ускользает от попыток нарративного контроля: она меняется в каждом эпизоде, ее мотивы остаются неясными, ее внутренний мир — недоступным. Рассказчик оказывается в ловушке собственного желания контролировать историю. Он знает меньше, чем думает, а Джулия остается загадкой, которую нельзя ни разгадать, ни «рассказать правильно».	Рассказ от третьего лица (с элементами мета-рефлексии о самом акте рассказывания); мужской контроль рассказа; сопротивление женской фигуры этой фиксации; асимметрия знания (рассказчик знает меньше, чем думает); название как ирония (<i>Julia Bride</i> — «невеста», но она отказывается быть чьей-либо невестой).

107	<i>The Jolly Corner</i>	Веселый уголок	Подробный анализ см. в параграфе 2.3.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Брайдона; мотив двойника (alter ego); сценическая композиция (ночные блуждания по дому как театральное действо); готические элементы (призрак, пустой дом); материальное воображение (память не восстанавливается, а буквально «обходится» по комнатам дома); пространство как летопись; unvisitable past; женский персонаж как медиатор; амбивалентный финал.
108	<i>The Velvet Glove</i>	Бархатная перчатка	Молодой американский писатель Джон Берейн оказывается втянут в светскую игру, которой управляет обворожительная, но циничная аристократка. Он принимает ее интерес к себе за личную симпатию, но постепенно осознает, что его ценность для нее — не в его личности или творчестве, а в его статусе «нового лица», которое можно показать гостям. Его книга, его талант — неважны; важно только то, что он — писатель, которого можно «экспонировать».	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Берейна (ограниченная перспектива); ироническая дистанция; социальная манипуляция как двигатель сюжета; критика светского потребления искусства; метафора «бархатной перчатки» как структурный принцип; контраст между внутренним миром героя (надежды, влюбленность) и внешней реальностью (равнодушие и расчет); ср. с новеллой «Смерть льва», где писатель тоже становится жертвой светского интереса.
109	<i>Mora Montravers</i>	Мора Монраверс	Мора Монраверс — молодая женщина, которую пожилая семейная пара берет под опеку после смерти ее отца. Она красива, умна, талантлива, но ее отношения с опекунами остаются формальными и холодными. Рассказчик, друг семьи, пытается проникнуть в ее внутренний мир и понять ее мотивы. Мора умирает, оставляя своим опекунам лишь формальную благодарность. Ее секрет	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании рассказчика-наблюдателя; женская автономия как неразрешимая загадка; отказ от психологической «разгадки»; умолчание как структурный принцип; открытый

			умирает вместе с ней. Остается неясным: была ли она бессердечной и неблагодарной или же, зная о своей скорой смерти, сознательно отказывалась от близости, чтобы не причинять боли тем, кто ее любил?	финал; ярко выраженная экзистенциальная проблематика.
110	<i>Crapy Cornelia</i>	Корнелия Крэпи	Уайт-Мейсон, сорокавосемилетний холостяк, стоит перед выбором между двумя женщинами: молодой, современной миссис Уортингем (воплощение новой, богатой, небоскрежной Америки) и старой подругой Корнелией Раш (хранительницей прошлого, «старого Нью-Йорка»). Он пытается сделать предложение миссис Уортингем, но каждый раз что-то мешает. Встретив Корнелию, он погружается в воспоминания об ушедшей эпохе. Они «танцуют» танец памяти, кружа вокруг тем, приближаясь к истине через намеки и недосказанность. Корнелия предлагает ему жениться на ней, но герой понимает, что ему нужна не жена, а свидетельница его прошлого, соучастница памяти.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Уайт-Мейсона (ограниченная перспектива); метафора «танца» как структурный принцип коммуникации (кружение, приближение, «прыжок» к истине); «перфорация» как образ памяти (прошлое пробивает настоящее); контраст между «старым» и «новым» Нью-Йорком как структурный принцип; страх брака и «упущенная возможность» как экзистенциальная тема; фотография как медиатор памяти.
111	<i>The Bench of Desolation</i>	Скамья запустения	Герберт Додд, владелец букинистической лавки в курортном городке, разрывает помолвку с Кейт Кукхэм. В ответ она угрожает подать на него в суд за нарушение обещания жениться. Додд в ужасе от перспективы публичного позора, соглашается выплатить ей 400 фунтов — сумму, которая разоряет его. Он теряет бизнес, женится на Нэн Друри, но их брак омрачен нуждой; дети и жена умирают. Десять лет спустя, сидя на своей «скамье запустения» — скамье у моря, ставшей для него символом утраты, — Додд встречает Кейт. Она возвращает ему деньги с процентами, утверждая, что любила его все это время. Он принимает дар, и они вместе уходят.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Додда (глубокая интроспекция); «скамья» как символ утраты и уединения; мотив невозвратности прошлого; эффект «запоздалого прозрения» (воссоединение с Кейт как форма экзистенциального перерождения); трагикомический контраст: сатирическое изображение самовосприятия Додда; контраст между пассивным сознанием Додда и активной волей Кейт; образ Кейт как «мифической» фигуры, почти призрачной (она возвращается как

				посланница судьбы); метафора «скамьи» и «рук, закрывающих лицо» (перекличка с «Веселым уголком»); открытый финал: Додд принимает дар, но его внутреннее состояние амбивалентно.
112	<i>A Round of Visits</i>	Круг визитов	Подробный анализ см. в параграфе 2.3.	Рассказ от третьего лица с фокусом на сознании Монтита; гротескная метафора как способ передачи внутреннего состояния; пространство отеля как «микрокосм» и «джунгли»; «социально-экзистенциальный» двойник; невозможность подлинной коммуникации.