

## СООБЩЕСТВО, ЗАГОВОР И ДАР В РОМАНЕ Г. ДЖЕЙМСА “ПОСЛЫ”

© 2019 г. А. П. Уракова

Кандидат филологических наук,  
старший научный сотрудник Института мировой литературы А. М. Горького РАН,  
Россия, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а  
alexandraurakova@yandex.ru

*Дата поступления материала в редакцию: 14 июля 2018 г.*

*Дата публикации: 30 апреля 2019 г.*

## COMMUNITY, CONSPIRACY, AND THE GIFT IN *THE AMBASSADORS* BY HENRY JAMES

© 2019 Alexandra P. Urakova

Cand. Sci. (Philol.),  
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences,  
25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia  
alexandraurakova@yandex.ru

*Received: July 14, 2018*

*Date of publication: April 30, 2019*

**Резюме.** Настоящая статья предлагает перечитать известный роман Генри Джеймса “Послы” (1903) в контексте таких категорий современной интеллектуальной мысли, как сообщество и дар. Сам Джеймс серьезно интересовался тайными обществами и конспиратологическими теориями; результатом этого интереса стал его роман о подпольной революционной организации “Княгиня Казамассима” (1885). “Кругом иностранных конспираторов” Герберт Уэллс назвал однажды литературный круг, в который входил Джеймс (Джеймс, Крейн, Конрад, Ф.М. Форд). Изображенное в “Послах” сообщество парижских экспатриантов, подобно литературному кругу Джеймса и в отличие от подпольной организации в “Княгине Казамассиме”, представляет собой скорее случайную и необязывающую общность, чем монолитную группу. Перечитывая роман сквозь призму известной работы Жан-Люка Нанси “Неработающее сообщество”, мы полагаем, что для Джеймса важным конституирующим фактором сообщества оказывается сознание скоротечности жизни и собственной смертности. Наиболее остро это ощущение выражает главный герой Луи Ламбер Стрезер – “посол”, который предаёт возложенную на него миссию и примыкает к тем, кто этой миссии негласно противостоит – “заговорщикам”. Отношения между заговорщиками строятся на основе дарения в противоположность контракту, который царит в Вулете, штат Массачусетс, где прежде жил и работал Стрезер и куда он в конце концов возвращается; у заговорщиков стихийно возникает свой, особый язык полунамеков и недомолвок, двусмысленность и недосказанность которого откладывает неизбежный и подобный смерти финал. Мы приходим к выводу о том, что языковые эксперименты Джеймса в его поздний период, как и характерные для поздней прозы техники отсрочки, затягивания развязки можно рассматривать, в свою очередь, как попытку создания чаемого им читательского сообщества – круга заговорщиков, а не свиты поклонников и адептов.

**Ключевые слова:** Генри Джеймс, “Послы”, сообщество, конспирация, язык, дар, смерть, меланхолия, Нанси, чтение, аффект.

**Abstract.** The paper discusses *The Ambassadors* (1903) by Henry James in the context of such contemporary intellectual categories as communities and gift. James took a serious interest in secret societies and conspiracy narratives that resulted in his novel about a secret revolutionary network, *The Princess Casamassima* (1885). He himself was part of a literary circle (James, Crane, Conrad, Ford Madox Ford) that Herbert Wells famously called a “ring of foreign conspirators.” The Parisian community in *The Ambassadors*, very much like Jamesian

circle and unlike the secret society in *The Princess Casamassima*, is a random “aggregation” of foreigners and expatriates rather than a coherent “group.” As I will argue, the novel can be reread through the lenses of Jean-Luc Nancy’s *The Inoperable Community*: community, at least for Louis Lambert Strether, the “ambassador” who becomes a “conspirator” plotting against Mrs. Newsom and betraying his mission, eventually defines itself through a relationship with death. Another important aspect is gift-giving that prevails in the circle of conspirators juxtaposed to contract that dominates, Woollett, Massachusetts where the “ambassador” comes from and where he returns. Finally, conspiracy that ties the “members” of the community primarily at the level of language becomes the means of suspending the inevitable and death-like end of the union. The paper concludes that Jamesian experiments with language in his late novels as well as his technique of suspending the climax may be seen as an attempt to model a community of readers — a circle of conspirators rather than a coterie of adepts.

*Keywords:* Henry James, *The Ambassadors*, community, conspiracy, language, gift, death, melancholy, Nancy, reading, affect.

**Для цитирования:** Уракова А. П. Сообщество, заговор и дар в романе Г. Джеймса “Послы” // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Том 38. № 2. С. 51–59.

**For citation:** Urakova, A. P. *Soobshchestvo, zagovor i dar v romane G. Dzhejmisa “Posly”* [Community, Conspiracy and Gift in *The Ambassadors* by Henry James]. *Izvestiya Rossijskoj akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2019, Vol. 78, No 2, pp. 51–59. (In Russ.)

**DOI:** 10.31857/S241377150004958-6

Роман Генри Джеймса “Послы” (*The Ambassadors*, 1903), относящийся к его поздней, экспериментальной прозе, был переведен на русский язык и вышел в серии “Литературные памятники” только в 2000 г. В аннотации к роману нам обещают, что “автор с помощью своих героев раскроет много тайн, главная из которых — тайна человеческой души” [1]. Эта мысль находит развитие и в послесловии известного отечественного американиста А. М. Зверева, где говорится о сюжете “Послов” как об “истории освобождения главного героя от стереотипных представлений о жизни и его соприкосновения с неподдельной жизненной сложностью”; это “история духовного роста, сопровождающегося и травмами, и утратами, и неоценимыми приобретениями... одна из таких историй, которые только и могли пробудить воображение Джеймса в пору его зрелости” [1, с. 259]. В рецензии на публикацию русского перевода романа авторитетный социолог литературы И. М. Каспэ, иронизируя над “доверчивым” высказыванием о “человеческой душе”, акцентирует “нечитабельность” романа, его избыточную риторичность: “...роман Генри Джеймса существует в той точке сгущения литературности, в которой птицы не поют и деревья не растут” [2]. Перед нами две очень разные интерпретации одного и того же текста: согласно первой, это глубокая психологическая проза зрелого реалиста; согласно другой — изощренное, металитературное упражнение в риторике, роман, “переварить” который невозможно, “не размолот предварительно на множество повествовательных

инстанций, позиций, ракурсов, точек зрения и фактальных перспектив” [2]. Обе точки зрения основательны и аргументированы — каждая в рамках собственной исследовательской традиции. Однако ни один из критиков так и не отвечает на вопрос, зачем читать такой роман сегодня, когда “тайна человеческой души” или “история духовного роста” в качестве сюжета едва ли кого-то удивит, а “нечитабельность” per se заинтересует разве что специалистов. И. М. Каспэ приходит к неутешительному выводу: “...на поверку риторические ухищрения, умолчания, намеки, гипербола — скорее оказываются простодушным выворачиванием карманов, риторическим вопросом, примерно таким: в конце концов, чем еще располагает Литература, кроме риторики?” [2] Ответить на этот все же не совсем риторический вопрос мы попытаемся, изменив оптику чтения. Мы предлагаем посмотреть на “Послы” Джеймса как на роман, который, вопреки и вместе с тем как раз благодаря своей изощренности и сложности, моделирует особый тип аффективных отношений между автором и читателем — отношений сообщничества, конспирации, тайного сговора и заговора, в основе которых лежит отречение, трата и дар в противоположность сделке или деловому контракту.

Репутация эзотерического автора и мэтра во многом поддерживалась самим Генри Джеймсом, а впоследствии была возведена в абсолют Новыми критиками. Подобная позиция провоцировала его читателей на диаметрально противоположное

отношение, от восхищения до крайнего раздражения, и в свое время разделила исследователей Джеймса на так называемых якобитов и анти-якобитов. Тем более важны те критические работы, которые отступают от данного стереотипа и предлагают им альтернативную замену. К ним относятся, в частности, глава о повести Джеймса “Поворот винта” в книге Джонатана Флэтли “Аффективное картирование: меланхолия и политика модернизма” (2008), где автор показывает, что известная повесть Джеймса, в буквальном смысле “поворотная” для его творческого пути<sup>1</sup>, воздействует на читателя в первую очередь аффективно. «Больше не рассчитывая на привычные модели авторства для поиска своих читателей, Джеймс создает для них приманку, ситуацию, позволяющую им “вчитать” в его текст собственные переживания и страхи» [3, р. 87]. Пробелы, пустоты и недомолвки – все то, что делает “Поворот винта” одним из первых трудно читаемых произведений Джеймса, требующих изрядного читательского усилия – понимается Флэтли как “аффективная карта” повести. Повесть предлагает читателю “крупницу аффективного опыта”, расчерчивает для него “аффективную территорию”, вовлекая и завлекая его эмоционально [3, р. 103]. Метафоры “карты” или “территории”, при помощи которых переосмысливается джеймсовский текст, представляют собой альтернативу традиционным для модернистской эстетики, иерархическим отношениям мастера и адепта, мэтра и ученика. Этой же логике будем следовать и мы в предлагаемом ниже чтении “Послов”.

### Богема

Если кратко суммировать содержание, можно сказать, что это роман о том, как посол предаёт собственную миссию, начиная участвовать в негласном заговоре против своей посланницы. Богатая вдова, миссис Ньюсем из Вулета, штат Массачусетс, посылает своего сотрудника и жениха Луи Ламбера Стрезера в Париж с миссией вернуть ее сына Чэда домой, вызволив его из предположительно недостойных отношений с неизвестной парижанкой; Чэд должен стать преемником покойного отца в семейном бизнесе. Цена вопроса – брак Стрезера с почтенной дамой. Посол, однако, не справляется со своей задачей: пораженный переменой в Чэде к лучшему под влиянием его знакомой мадам Мари де Вионе, он переходит

на сторону противника. Он уговаривает Чэда, готового с первым кораблем вернуться на родину, отсрочить свой отъезд, и миссис Ньюсем вынуждена снарядить новую посольскую миссию, возглавляемую ее замужней дочерью Сарой Покок. В финале романа Стрезер неожиданно узнает о любовной связи Чэда и мадам де Вионе и принимает решение вернуться в Америку. Исход истории Чэда – его возвращение в Вулет – предрешен: “Послы” – это не только роман о провалившейся посольской миссии, но и о неудавшемся заговоре.

Парижский круг Стрезера составляют в основном американские экспатрианты, ведущие в Париже богемный образ жизни: приятель Чэда, художник Крошка Билхем, его знакомая мисс Бэррес, “путеводительница” Стрезера по парижской жизни мисс Гостри. Иными словами, это люди артистической или неопределенной профессии, иностранцы, хорошо знающие Париж и ценящие предоставляемую им возможность свободного, непринужденного общения – в салонах, кафе и магазинах. Показательно, что они не занимаются никакой производительной деятельностью. Мария Гостри, например, знакомит своих бывших соотечественников с Парижем, выступая в роли своеобразной компаньонки или гида. Но для нее это не работа, а времяпровождение – не сказать чтобы совсем бескорыстное, но, что важно, не приносящее дохода. Хотя она непосредственно связана с обществом потребления (например, сопровождает богатых американцев по парижским магазинам, хорошо ей знакомым), “Гостри, тем не менее, дает понять, что ее клиенты не могут *купить* ее услуги; ее услуги – это не товар” [4, р. 160]. К новым знакомым Стрезера, который сам, в далеком Вулете, штат Массачусетс, прилежно трудится, выпуская журнал в лимонной обложке, хорошо подходит определение “неработающее сообщество” – слово, которое автор известной книги с одноименным названием Жан-Люк Нанси позаимствовал у Мориса Бланшо [5, р. 31]. Общность персонажей в романе Джеймса всецело ситуативна; она связана с Парижем и праздным образом жизни, который они ведут, опытом парижской жизни, который они разделяют. Парижская праздность противопоставлена городу со скучным названием Вулет, о котором не писал Бальзак [1, с. 6] и который символизирует собой единственное – работу, продуктивную производительность.

По-видимому, не случайно встречи в романе Джеймса часто происходят на балконе. В “Американской сцене” Джеймс замечает, что парижский балкон восполняет нехватку приватности, которой нет в Нью-Джерси с его особняками и виллами. Частное, приватное

<sup>1</sup> Написанная после сокрушительной неудачи Джеймса в драматическом жанре, повесть знаменует собой начало нового периода (“зрелого”, или “позднего”) его творчества, переход от реалистической традиции к экспериментальной модернистской прозе.

пространство (*constituted privacy*, буквально: “организованная приватность”) — это “высочайшая роскошь из всех, безмерно дорогая вещь” [6, р. 229]. Балкон — это, в сущности, избыточная архитектурная деталь; без него можно вполне обойтись, но это означает утрату важной, сокровенной части повседневной жизни. Без балкона не только трудно представить, например, фигуру фланера; по мысли Росса Поснока, балкон в “Послах” эмблематизирует неопределенность и текучесть самой парижской жизни, которая разворачивается на границах и избегает жестко заданных рамок [7, р. 229]. В отличие от прибыли, прямого результата производительной деятельности, роскошь — это излишек, чистая трата, но в самой ее необязательности заключается свобода, в данном случае — свобода частной жизни.

Другое имя, которое можно дать новым парижским знакомым Стрезера, это, разумеется, богема. Говоря о богеме и о сложностях ее дефиниции, О.Е. Аронсон предлагает следующие “координаты, в которых богема может быть зафиксирована”: «...“конспиративность”, сохраняющая некую тайну этой жизни (тайну некоего преступления закона), “анонимность”, то есть опознание не через имя, а через внешние атрибуты, по которым устанавливается принадлежность группе, и, наконец, “праздность”, жизнь вне категорий труда и потребления, вне категорий бедности и богатства, сформировавших определенное историческое представление о человеке» [8, с. 33]. Парижский круг Стрезера прекрасно вписывается в эти координаты, причем первая из них — “конспиративность” — становится определяющей наравне с “праздностью”. Связывая богему и конспиративность, Аронсон опирается на Маркса и Бенямина: “Одной из важнейших характеристик, по Марксу, является заговорничество”; причем Бенямин «обращает внимание именно “внутренний заговор” против политического порядка» [8, с. 31]. “Заговорщики от случая к случаю” [8, с. 31], представители богемы делают конспиративность (в свою очередь понимаемую как праздное времяпровождение) органичной частью собственной жизни.

В конце XIX — начале XX в. тайные политические сообщества были в моде; более того, нередко пополняли сюжетный репертуар литературных произведений. Джеймс отдал дань моде в остро сюжетном романе о заговорщиках — “Княгине Казамассиме”, написанном под влиянием “нигилистского” романа Тургенева “Новь” (1876). Опубликованный на страницах “Атлантик мансли” (*The Atlantic Monthly*) как роман-фельетон в 1885—86 гг., “Княгина Казамассима” стоит особняком

в джеймсовском каноне: роман разворачивается вокруг деятельности террористической организации; политическая интрига, переплетаясь с любовной, приводит к трагической развязке. Характерно, правда, что уже здесь Джеймса в большей степени интересует техника конспирации, чем политический сюжет, прописанный довольно небрежно. Как замечает Алекс Беринджер, «повторение неопределенного местоимения “они” и умножение точек зрения производит головокружительный эффект; становится совершенно неясно, кто такие “они”, термин “тайная организация” лишается своего первоначального, пусть даже и смутного, смысла» [9, р. 36]. В “Послах” Джеймс не только воспроизводит и усиливает эту технику; заговор здесь начисто лишен политических коннотаций. Скорее это даже не заговор, а негласное противостояние отсутствующей в романе миссис Ньюсем и миру ее ценностей. Единственная задача “заговорщиков” — это отсрочка, предельное оттягивание развязки — неизбежного отъезда Чэда в Вуллет. Перед нами, говоря словами О.Е. Аронсона, в самом прямом смысле “странный заговор бездействия” [8, с. 54].

Иностранное происхождение персонажей, их экспатрианство тоже является одним из знаков их принадлежности к богеме. Это люди как бы не на своем месте; их праздная парижская жизнь — в некотором роде бегство от производительной, полезной деятельности в условиях американского рынка, своего рода отложенное, отсроченное время (Чэд когда-нибудь вернется руководить фирмой своего отца, но пока он живет в Париже и занимается воспитанием чувств). Иностранец — это, в первую очередь, наблюдатель, фланер, подмечающий детали, чей горизонт неизменно шире “привычного парижского”, как писал Джеймс в статье об Иване Тургеневе [10, р. 47]; чье положение не определено, не зафиксировано, не встроено в сложившийся порядок и уклад. Круг парижских знакомых Стрезера можно охарактеризовать словами Герберта Уэллса об английском *coterie* самого Джеймса: это “круг иностранных заговорщиков” (*a ring of foreign conspirators*) [11, р. 268]. “Заговорщиков” связывали соседские отношения и занятия литературой, но они не составляли союз единомышленников или литературную группу, наподобие имажистов. И потому, когда Уэллс говорил о заговоре, о конспирации, он не имел в виду общность политических или эстетических взглядов — взгляды были слишком разными. Речь шла скорее о какой-то туманной “подрывной” деятельности, которая таинственным образом изменила лицо английской литературы [11, р. 268].

## Язык

Стрезер и его парижские знакомые не столько являются заговорщиками в привычном понимании этого слова, сколько ведут себя как конспираторы. Они говорят, как бы шифруясь, их речь полна пробелов, неопределенных местоимений, туманных эвфемизмов и выделенных курсивом слов. Приведем пример. Стрезер только что знакомится с Марией Гостри и просит ее помочь ему избавиться от некоего одолевающего его страха:

“– Вы и впрямь, – она все еще колебалась, – и впрямь поручаете мне это дело? А вы сумеете пересилить себя?”

– Если бы суметь! – вздохнул Стрезер. – В том-то и беда, что не умею. Нет, я этого не умею.

Однако ее было не так-то легко обескуражить.

– Но вы, по крайней мере, хотите этого?

– О, всей душой!

– Тогда, если вы постараетесь... – И мисс Гостри с ходу принялась за это, как она выразилась, дело. – Доверьтесь мне!” [1, с. 8]

Читатель недоумевает: в самом ли деле на его глазах заключается некий таинственный союз или перед ним образец изящного, ни к чему не обязывающего *small talk*?

Диалоги Джеймса потому и кажутся “трудночитаемыми”, что его герои зачастую намеренно говорят полунамеками, слишком уклончиво или абстрактно. Например, Стрезер не устает повторять о том, что Чэд чудесным образом изменился под влиянием мадам де Вионе, но до конца так и не ясно, как именно он изменился.

“– Чэд – недюжинная натура, – заявил он как бы в объяснение и добавил: – Он очень изменился.

– Так вы тоже это видите?”

– Насколько он стал лучше? Конечно. Думаю, это каждый видит. Только я не уверен, – вздохнул Крошка Билхем, – что он мне меньше нравился таким, каким был прежде.

– Он, стало быть, теперь совсем другой?”

– Как вам сказать, – не сразу приступил к ответу молодой человек. – Я не уверен, что природа предназначила ему быть таким лощеным. Знаете, все равно, как новое издание старой любимой книги, исправленное и дополненное, приведенное в соответствие с сегодняшним днем” [1, с. 69].

Когда в Париж приезжает дочь миссис Ньюсем Сара Покок, она и вовсе не видит никаких изменений в Чэде. Характерно, что все беседы между конфликтующими “послами” – Стрезером и миссис Покок – предельно прозрачны и понятны; они не сообщники и, следовательно, говорят конкретно и недвусмысленно. И, наоборот, когда Стрезер

неожиданно для себя узнает о связи Чэда и мадам де Вионе, мадам де Вионе настолько виртуозно и сложно говорит по-французски, что он не успевает за ее речью. Мари де Вионе наполовину французженка, наполовину англичанка, и ее английский, правильный, но в то же время по-особому звучащий, придает ей в глазах Стрезера неповторимый, только ей свойственный шарм. Переход героини на французский означает разобщение, невозможность прежних отношений – сообщники должны понимать друг друга:

“Среди прочего, например, и то, что поток возгласов удивления и восторга бесподобная женщина излила по-французски, поразив его несслыханным обилием идиоматических оборотов, которыми владела в совершенстве, но которые, как он, пожалуй, сказал бы, несколько отдалили ее от него, поскольку, хромая во французском, он не мог следовать за ее изящными скачками и пируэтами. <...> Когда она говорила на своем очаровательном и несколько странном английском, по которому он лучше ее знал, ему казалось, он слушает существо – одно среди миллионов, – говорящее на совершенно своем языке, владеющее монополией на особенные оттенки речи, удивительно изящные, однако обладающие красками и каденцией, столь же неподражаемыми, сколь и случайными” [1, с. 211].

Метафора “монополии” как нельзя лучше отражает особенность языка конспираторов: это язык свой или “для себя”. Эзотерический, сложный язык позднего Джеймса – это не пустопорожнее упражнение в риторике, он содержит в себе след аффективной общности, становится опознавательным знаком спонтанно возникающей конспирации. Есть и другие, не только вербальные опознавательные знаки. Например, Стрезер видит на балконе гостиницы Мэмми – невесту Чэда, которая приезжает в Париж с Пококами – и неожиданно понимает, что “она, из всех, если можно так сказать, на стороне (*on the side and of the party*) первого посла миссис Ньюсем. Она была с ним, а не с Сарой” [12, р. 285] (перевод наш – А.У.). Каким образом он это делает, глядя на Мэмми, сложившую руки на балюстраде и погруженную в созерцание улицы, совершенно неважно. Важно неожиданное осознание чувства общности, которое таинственным образом ощущается, но не проговаривается:

“...в Париже, в самом центре событий и в непосредственной близости от их героя – под которым Стрезер подразумевал никого иного как Чэда, – она, сама не ведая как, стала иной: глубокие перемены неслышно произошли в ее душе, и к тому времени, когда она их прозрела, Стрезер уже прочитал ее драму... Вход в эту область был широко раскрыт,

и Стрезер уже приготовился в нужное мгновение отразить ее, равно как чье-либо другое вторжение. Но очень дружески, очень интимно, ничего не консувшись и проявив величайший такт, она сумела остаться за порогом; словно ей хотелось показать ему, что она способна говорить с ним, не задевая... скажем так, не задевая ничего" [1, с. 169].

Иными словами, в "сообщниках" есть нечто неувлимо общее на миметическом уровне, позволяющее Стрезеру – герою, с "точки зрения" которого рассказывается история – проводить границу между "своими" и "чужими". Чужие – это, прежде всего, Сара Покок, ее муж Джим, старинный друг Стрезера Уэймарш. Хотя, что любопытно, последние тоже в какой-то момент поддаются ритму парижской жизни: Сара и Уэймарш начинают вести совершенно не свойственную им праздную, богемную жизнь, таким образом тоже откладывая исполнение миссии. Джим Покок изначально приезжает в Париж ради праздности парижского времяпровождения, чтобы хорошо провести время. Но есть важное различие между Джимом и Стрезером, разводящее их по разные стороны баррикад. Стрезер не отдыхает от работы, как Покок. Его поступок имеет необратимые для него последствия, он жертвует будущим в Вулете ради дряхлеющего настоящего в Париже.

### Смерть, дар и отсрочка

Название романа "Послы" – прямая аллюзия к любимой Джеймсом картине Гольбейна: параллели между картиной и романом неоднократно подчеркивались в критике. Акцент при этом традиционно и справедливо делался на знаменитом *memento mori* Гольбейна, неясном, размытом пятне в центре картины, которое стягивается в череп, если смотреть на картину с определенного угла зрения (сама фамилия героя – *Strether* – созвучна английскому слову "to stretch", растягивать<sup>2</sup>). Для романа Джеймса чрезвычайно важна тема смертности, конечности жизни, утраченного и невозможного времени; иными словами, всего того, что олицетворяет собой классическое *memento mori*. Именно в Париже Стрезер неожиданно остро ощущает, что время его жизни, отмеченное ранней смертью жены и сына, было напрасно растрачено. Только приехав, он понимает:

"Все, что ему было нужно, – единственное, кроме прочих, благо: простое и недостижимое искусство принимать жизнь такой, какой она идет. Он же, как сам считал, отдал лучшие годы упоенному

любованию путями, по которым она не ходит; правда, здесь, в Париже, все, видимо, обстояло иначе, и застарелая боль, надо надеяться, постепенно его отпустит" [1, с. 33].

В знаменитой сцене в саду Глориани Стрезер призывает Крошку Билхему жить сегодняшним днем, во всю силу – "Live all you can".

"Живите в полную силу – нельзя жить иначе. Совершенно не важно, чем вы, в частности, заняты, пока вы живете полной жизнью. А если этого нет, то ничего и нет... Я жил неполной жизнью, – а теперь уже стар, слишком стар, чтобы пользоваться тем, что вижу... Что потеряно – потеряно, не заблуждайтесь на этот счет... Человеку свойственно тешить себя иллюзией свободы. Не берите с меня пример, помните об этой иллюзии. Я в свое время был то ли слишком глуп, то ли слишком умен – не знаю, что именно, – чтобы ею жить. Теперь я спохватился. <...> Делайте все, что просит душа, не повторяйте моих ошибок. Живите!" [1, с. 84].

Париж – место ностальгических воспоминаний и утраченных возможностей. У Стрезера нет иллюзий и заблуждений; в свои пятьдесят пять лет он не надеется начать новую жизнь. Но парадоксальным образом единственный способ хоть как-то восполнить непоправимую утрату – это начать тратить, расходовать время без всякой цели. Как посол Стрезер должен был позаботиться о кратчайшем передвижении Чэда из пункта А в пункт Б, но в Париже другое представление о времени, искажающее любую прямолинейность: бесцельность парижского существования Стрезера и его знакомых, как туманное пятно на картине Гольбейна, под определенным углом зрения оказывается фигурой смерти. Общность героев возникает перед лицом конца, как его особенно острое ощущение и осознание, и в этом смысле представляется уместным вспомнить мысль Нанси о том, что смерть неотделима от сообщества, потому что через смерть сообщество себя обнаруживает – и наоборот. Важно, что Нанси пишет не о "трагической" или "мистической" смерти, "за которой следует воскресение" или "низвержение в бездну". Это смерть как то, что объединяет нас, потому что прерывает нашу общность, и тем самым противостоит производительной деятельности [5, р. 66–67]. В романе Джеймса, по словам Аделин Тинтнер, смерть спрятана так же, как она спрятана на картине Гольбейна [14, р. 141]. Развивая эту мысль, Джоан Ричардсон показывает, что смерть, о которой редко говорится напрямую, спрятана в словах, отсылающих к теме времени, меланхолии и конца, которые получают, в качестве довески, дополнительную смысловую нагрузку,

<sup>2</sup> На это обращает внимание, например, Джоан Ричардсон [13, р. 172].

особую, квази-материальную “тяжесть” (specific gravity) [13, p. 172].

С темой времени и меланхолии в романе связана, прежде всего, Мари де Вионе — не только потому, что ее образ сопровождают темы бальзаковского возраста, неудачного брака, одиночества и ожидания конца. Стрезер замечает, что в салоне Мари бродит “призрак” империи.

“Сама гостиная относилась к более далеким временам, — что Стрезер сразу уловил, — и, подобно старому Парижу, так или иначе все еще с ними перекликалась; однако послереволюционный период, мир, который Стрезер смутно представлял себе как мир Шатобриана, мадам де Сталь и раннего Ламартина, оставил тут свой след в виде арф, массивных ваз и светильников — след, отпечатавшийся на разнообразных безделках, украшениях и реликвиях” [1, с. 94].

Вещи, сувениры или реликвии прошлого становятся в его глазах своеобразными *memento mori*. Стрезера и мадам де Вионе — с еще большей силой, чем Стрезера и Чэда, Стрезера и мисс Гостри, Стрезера и Крошку Билхема — связывает общность разделяемого аффекта, возникающая из меланхолического присутствия прошлого в том настоящем, которое они пытаются продлить. Брат Генри, Уильям Джеймс, высказывал мысль о том, что то, чем мы владеем, является частью нашего “я”, или нашим “материальным я” (“the material me”): «В самом широком смысле, однако, “я” человека — это итоговая сумма всего, что он МОЖЕТ назвать своим, не только его тело и физические силы, но одежда и дом, жена и дети, предки и друзья, репутация и работа, земли и лошади, яхта и счет в банке» [15, p. 44]. В “Послах” салон мадам де Вионе, ее реликвии и безделушки, безусловно, являются продолжением ее “я”, но одновременно и продолжением Парижа, присутствие которого Стрезер “временами сильно ощущал и которого ему временами столь же сильно не хватало”, Парижа настоящего и прошлого, призрачного, хранящего печать меланхолии и ностальгии. Не менее важен и способ владения: мадам де Вионе, подчеркивает Стрезер, наследует и хранит вещи, а не собирает и коллекционирует их, как это делают Чэд или Мария Гостри.

“Перед Стрезером было собрание вещей, основу которого составляли прежде всего давние накопления, порою, возможно, и уменьшаемые, но никогда не пополнявшиеся за счет сделанных любым из современных способов приобретений или по случайной прихоти. Чэд и мисс Гостри высматривали, покупали, выхватывали, обменивали, просеивая, выбирая, сопоставляя, меж тем как владелица этой

представшей его взору картины, спокойно созерцавшая то, что к ней естественно перешло, — перешло, в чем у нашего друга не было ни малейшего сомнения, по линии отца — лишь получила, приняла и сохраняла спокойствие” [1, с. 95].

Мадам де Вионе исключена из отношений обмена, она ничего не приобретает, но только принимает — как наследство или дар. Отречение Стрезера — это тоже в некотором смысле дар, в противоположность сделке, предлагаемой миссис Ньюсем (возвращение Чэда в обмен на брак с этой почтенной дамой). Или очень странная сделка, в которой он, по его словам, “продался, только вознаграждения не получил” [1, с. 138]; в оригинале: “как-то забыл получить деньги” — принципиальная разница: Стрезер не получает вознаграждения не потому, что его не дают, но потому что сам о нем забывает — откладывает получение как нечто несущественное, неважное, как то, что о чем не стоит даже помнить.

Слагая с себя полномочия посла, Стрезер в сущности отказывается и от собственной идентичности, профессиональной и социальной — американца из города Вулет, штат Массачусетс, редактора, чье имя стоит на обложке журнала лимонного цвета, будущего мужа миссис Ньюсем и будущего отца Чэда; его положение и пребывание в Париже становится во всех отношениях двусмысленным и непонятным. Точно также он отказывается видеть в ситуации Чэда сюжет драмы Дюма-сына или любого другого произведения о связи молодого человека с недостойной женщиной, как он это делает в начале; он порывает с готовыми, заранее данными смыслами и стереотипами. Его “заговор бездействия” — это, в определенном смысле, заговор против смерти, которая, будучи рассеянной в вещах и словах, в парижской атмосфере “утраченных иллюзий”, сближает его с людьми, не имеющими никакого отношения к его прошлой жизни.

Заговору приходит конец, когда Стрезер случайно встречает Чэда и мадам де Вионе за городом, и эта встреча не оставляет у него сомнений в том, что они любовники. Сцена встречи подчеркнута, нарочито картинна: любясь открывающимся перед ним пейзажем — подернутой рябью рекой, зеленеющим лугом, жемчужным небом — Стрезер, наконец, видит то, “чего не доставало”:

“...из-за крутой излучины показалась лодка с молодым человеком, держащим весла, и дамой под розовым зонтиком на корме. Нашего друга мгновенно словно озарило — вот чего не хватало для полноты картины, не хватало весь день, а сейчас медленным течением вносило в пейзаж как последний завершающий штрих” [1, с. 209].

Дама, чей розовый зонтик “вносил прелестное розовое пятно в сияющий пейзаж”, оказывается мадам де Вионе, а “идиллический герой без пиджака” оборачивается Чэдом. В описываемой сцене столько же книжности, сколько картинности: “Стало быть, Чэд и мадам де Вионе, как и он сам, проводили день за городом — и вот, хотя это казалось столь же неправдоподобным, как совпадения в романах, даже чуть ли не фарсом, место их загородной прогулки совпало с тем, которое выбрал он” [1, с. 209]. Джеймс, в самом деле, словно разыгрывает сцену из посредственного французского романа, что лишь усиливает внутренний драматизм ситуации, которая переживается Стрезером как насилие, как удар. “Он словно видел сейчас до боли живой фантастический сон, который длился всего несколько секунд, но вселил в него чувство ужаса” [1, с. 209]. Реакция Стрезера нередко интерпретируется как проявление его пуританской идеологии или как доказательство тайной влюбленности героя в мадам де Вионе... или в Чэда. Все это вполне может иметь место, но маскирует, как нам представляется, главное: открывшееся Стрезеру знание сводит на нет неопределенность, недосказанность, которая была между героями прежде и делала возможным чувство общности.

Теперь, когда Стрезер узнает о другом заговоре — заговоре мадам де Вионе и Чада против него самого — он остро ощущает собственное одиночество. Единственное, кому он может рассказать о происшедшем, это Мария Гостри, на что она ему непременно ответит: “Что, собственно, — хотелось бы знать — вы предполагали?” Стрезер признается сам себе, что в самом деле “ничего не предполагал”. Но кроме открывшейся ему тайны о связи Мари и Чада — тайны, которую он изначально знал, приехав в Париж, но в которую отказался верить, встретив Мари, — ударом стало само предательство конспирации и ее правил игры. Сцена из романа, своей нарочитостью, неожиданностью и вместе с тем предсказуемостью — слишком бесцеремонно называла вещи своими именами.

Читатель, вместе с Марией Гостри, мог бы сказать Стрезеру: “Что, собственно, вы предполагали?” [1, с. 213]. В этом — весь джеймсовский “саспенс”. Это не отсрочка неожиданной развязки, которая держала бы нас в напряжении, но пространство аффективной общности, усилие, направленное на то, чтобы оттянуть и так неизбежный конец. Аффективность джеймсовского текста заключается не только в том, что читатель может “вчитать” (read into) собственные переживания в пустоты и туманности текста. Соглашаясь это делать, он становится соучастником автора, который

в неопределенности ищет способ уклонения, в том числе, от расхожих, тривиальных сюжетов и смыслов поточной литературы. Джеймс, как Флобер или Толстой, заложник модного сюжета о тайной любовной связи, остается в его рамках, но эти рамки лишь пунктиром обозначают границы романа — его начало (Дюма-сын) и конец (развязка как в романе). Все остальное — это отсрочка, уклонение от однозначных, откровенных смыслов и всем известных истин. Читатель, таким образом, не только выступает в роли свидетеля, которому позволяют слушать не всегда понятную, местами темную речь заговорщиков “entre nous”. Ему предлагают стать “своим”, приобщиться к странному кругу конспираторов, которые, в отличие от допущенных к алтарю великой литературы адептов, находятся с “мэтром” на равных и заодно. Вместе с автором, отказавшимся от сюжетных перипетий и ведущим тонкую игру со словами и смыслами, читатель наслаждается бездействием — роскошью, которую может себе позволить хорошая литература.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Джеймс Г.* Послы / Перевод М.А. Шерешевской. Изд. подгот. А.М. Зверев, М.А. Шерешевская. М.: Ладомир, Наука, 2000. 374 с. (Литературные памятники).
2. *Каснэ И. М.* Что день грядущий приготовил? Да, собственно, ничего особенного // Русский журнал. 2000. 4 июля. Электронный ресурс: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000704.html> (дата обращения — 15.12.2017).
3. *Flatley J.* Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge: Harvard University Press, 2008. P. 85–105.
4. *Garcia C. O.* The Shopper and the Shopper's Friend: Lambert Strether and Maria Gostrey's Consumer Consciousness // The Henry James Review. 1995. Vol. 16, No 2. P. 153–171.
5. *Nancy J.-L.* The Inoperative Community / Ed. P. Connor; Trans. P. Connor, L. Garbus, M. Holland and S. Sawhney. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991. 42 p.
6. *James H.* The American Scene. London: Chapman and Hall, 1907. 465 p.
7. *Posnock R.* The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity. New York; Oxford: Oxford University Press, 1991. 382 p.
8. *Аронсон О.Е.* Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М.: Фонд “Прагматика культуры”, 2002. 96 с.
9. *Beringer A.* The Pleasures of Conspiracy in Henry James's The Princess Casamassima // Studies in American Fiction. 2012. Vol. 39, No 1. P. 23–42.

10. *James H.* Ivan Turgenieff // *Atlantic Monthly*. 1884. Vol. 53. P. 42–55.
11. *Seymour M.* A Ring of Conspirators: Henry James and His Literary Circle, 1885–1915. New York: Scribner, 2004. 336 p.
12. *James H.* The Ambassadors. New York: New York Edition, 1909. 285 p.
13. *Richardson J.* A Natural History of Pragmatism: The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 346 p.
14. *Tintner A.* A Source for James’s The Ambassadors in Holbein’s “The Ambassadors” (1533) // *Leon Edel and Literary Art* / Ed. Lyall H. Powers assisted by Clare Virginia Eby. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
15. *James W.* The Moral Philosophy of William James. New York: Crowell, 1969. 355 p.
5. Nancy, J.-L. The Inoperative Community. Ed. P. Connor. Trans. P. Connor, L. Garbus, M. Holland and S. Sawhney. Minneapolis and Oxford, University of Minnesota Press, 1991.
6. James, H. The American Scene. London, Chapman and Hall, 1907. 465 p.
7. Posnock, R. The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity. New York, Oxford, Oxford University Press, 1991. 382 p.
8. Aronson, O.E. *Boghema: Opyt soobshestva (Nabroski k filosofii asozial’nosti)* [Bohemia. The Experience of the Community (Drafting the Philosophy of the Asocial)]. Moscow, Fund “Pragmatics of Culture”, 2002. 96 p. (In Russ.)
9. Beringer, A. The Pleasures of Conspiracy in Henry James’s The Princess Casamassima. *Studies in American Fiction*. 2012, Vol. 39, No 1, pp. 23–42.

## REFERENCES

1. James, H. *Posly* [The Ambassadors]. Trans. M.A. Shershenevskaya. Ed. by A.M. Zverev, M.A. Shershenevskaya. Moscow, Ladimir, Nauka Publ., 2000. 374 p. (series *Literaturnye pamyatniki*). (In Russ.)
2. Kaspé, I.M. *Chto den’ gryadushi prigotovil? Da, sobstvenno, nichego osobennogo* [What awaits us tomorrow? Nothing special, really]. *Russkii zhurnal*. 2000, July 4. Available at: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000704.html> (Accessed 15.12.2017). (In Russ.)
3. Flatley, J. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Harvard University Press, 2008, pp. 85–105.
4. Garcia, C.O. *The Shopper and the Shopper’s Friend: Lambert Strether and Maria Gostrey’s Consumer* Consciousness. *The Henry James Review*. 1995, Vol. 16, No 2, pp. 153–171.
10. James, H. Ivan Turgenieff. *Atlantic Monthly*. 1884, Vol. 53, pp. 42–55.
11. Seymour M. A Ring of Conspirators: Henry James and His Literary Circle, 1885–1915. New York, Scribner, 2004. 336 p.
12. James, H. The Ambassadors. New York, New York Edition, 1909. 285 p.
13. Richardson, J. A Natural History of Pragmatism: The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. 346 p.
14. Tintner, A. A Source for James’s The Ambassadors in Holbein’s “The Ambassadors” (1533). *Leon Edel and Literary Art*. Ed. Lyall H. Powers assisted by Clare Virginia Eby. Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.
15. James, W. The Moral Philosophy of William James. New York, Crowell, 1969. 355 p.