

Уракова А.

В отсутствии Байрона: образ байронического поэта у Э.А. По и

Г.Джеймса

Опубликовано: Вопросы литературы, № 6, 2007. С.225-240.

Историю национальной литературы было бы интересно написать через фигуры, в ней отсутствующие, через символические пробелы и пустоты, которые ощущались самими участниками литературного процесса. Хорошо известно, что в Соединенных Штатах начала XIX века многим американским писателям и поэтам присваивались имена европейских и английских литературных знаменитостей. Так, Джеймса Фенимора Купера называли американским Вальтером Скоттом, Эдгара Аллана По – американским Гофманом, Уильяма Каллена Брайанта – Вордсвортом, Чарльза Брокдена Брауна – Мэтьюрином... Подобные соответствия, иногда оправданные, зачастую надуманные, были продиктованы в основном требованиями книжного рынка. Они способствовали созданию литературной репутации и в то же время нередко вызывали законный протест у авторов, которые стремились к признанию собственного имени и утверждению творческой самостоятельности.

И хотя в литературном пантеоне тех лет можно отыскать и своего «Байрона» (так называли поэта Фиц-Грина Хэллека), очевидно, что американской романтической традиции не хватало фигуры байронического масштаба. Автор «Чайльд-Гарольда» и «Дон Жуана» воспринимался и в Европе, и в Америке прежде всего как поэт со скандальной репутацией, «узнаваемым» кодом поведения и трагической судьбой: центральная фигура английского поэтического канона и поэт-изгнанник, поэт-космополит. Из американских романтиков на такую роль мог бы претендовать разве что Эдгар По, и то лишь По французских символистов. Впрочем, не стоит забывать, что французские почитатели По, поэтизируя несчастную жизнь своего кумира в меркантильной Америке, имели дело с его наполовину придуманной (авто)биографией.

Тот факт, что в американской традиции не оказалось лорда Байрона, стал, тем не менее, важным творческим стимулом. Интересно, однако, не только то, что Байрон вошел в ряд произведений XIX века как литературный персонаж

или прототип, но что сам его образ *переживался* американскими авторами как отсутствующий, окруженный ностальгическим ореолом недостижимого или невсамделишного. В этом смысле особенно показательны тексты Эдгара По и Генри Джеймса. В раннем рассказе По «Свидание» образ байронического поэта связан с темой памяти, утраты и смерти, в написанной более чем, через пятьдесят лет после, повести Генри Джеймса «Письма Асперна» – с ушедшей в прошлое литературной эпохой. Тем более любопытно, что отсутствие Байрона воспринималось По и Джеймсом по-разному: для По оно было импульсом к самоидентификации и творческой состоятельности, что получило своеобразное развитие в его наиболее «автобиографическом» рассказе «Уильям Уилсон», для Джеймса – поводом для не лишенной иронии рефлексии о судьбе американского романтизма.

Свидание с Орфеем

Эдгар По, как это было доказано американскими исследователями, писал «Свидание», опираясь на вышедшие незадолго до того письма и дневники Байрона под редакцией Томаса Мура. В новелле разбросаны многочисленные референции к письмам, которые, по всей очевидности, без труда угадывались современниками. Герой принимает рассказчика у себя в венецианском палаццо, как Байрон – Мура, и рассуждает на тему искусства. В разговоре он упоминает Аполлона Бельведерского (с ним обычно сравнивали Байрона), а также Венеру Медицейскую, Венеру Кановы и Антиноя – статуи, которые, как впервые заметил Ричард Бентон¹, Байрон перечисляет в письме Мюррею из Фолиньо, рассказывая о своем посещении флорентийских галерей². Наконец, По косвенно указывает на источник своего текста, называя имя Томаса *Мора*. За каждой такой отсылкой или игрой слов, однако, едва ли нужно искать иронический, пародийный смысл, как это делает Бентон³. Речь идет скорее о знаках, свободно циркулирующих в текстовом пространстве рассказа и выполняющих роль разделяемого адресатами кода.

¹ Benton R. Is Poe's Assignment a Hoax? // Nineteenth-Century Fiction, № 18, 1963. Pp. 193-197.

² Byron G. Letter CCLXXVI to Mr. Murray (April 26th, 1817) // Byron G. Letters and Journals of Lord Byron with notices of his life by Thomas Moore. In four volumes. Vol. III. Paris: A. and W. Galignani, 1831. P. 134.

³ Benton. Op.Cit.

Так и вымышленный сюжет, героем которого становится «Байрон» По (он спасает тонущего младенца – сына своей возлюбленной – и кончает жизнь самоубийством) отсылает нас обратно к прототипу. «Незнакомец», как называет героя рассказчик, выходит из ниши республиканской тюрьмы и – с младенцем на руках – предстает изумленным взорам толпы на Мосту Вздохов, воспетом Байроном в четвертой песни «Чайльд-Гарольда»: I stood in Venice on the Bridge of Signs / A Palace and a prison on each hand⁴. Спасение младенца, что вполне убедительно доказывают комментаторы По, навеяно репутацией Байрона-пловца. По, тоже превосходный пловец, сравнивает себя с Байроном в одном из писем⁵. Можно даже предположить, что сам этот эпизод был подсказан каламбуром из письма Байрона к Муру: Besides, I have fallen in love, which, next to falling into the canal (which would be of no use, I can swim)⁶. В любовном треугольнике: «незнакомец» – маркиза Афродита – ее старый, похожий на сатира, муж – без труда узнается «последний роман» Байрона с Терезой Гвиччиоли.

Смерть героя выдержана в духе «итальянской готики» и содержит в себе сентиментальные обертоны: рассказ заканчивается двойным суицидом «незнакомца» и его возлюбленной. Но и здесь По вводит важный опосредующий мотив: посещая «незнакомца» в его палаццо, герой-рассказчик листает трагедию Анджело Полициано «Орфей» и находит подчеркнутый карандашом пассаж, который «даже человек, запятнанный пороком, не может прочитать, не испытывая озноб, а женщина – без вдоха» (здесь и далее текст рассказа приводится в пер. В. Рогова). Рассказчик отсылает нас к концу третьего акта трагедии. Пьеса Полициано не была поделена на акты и сцены, более того, комментаторы По предполагают, что референция указана неверно. Подчеркнутый пассаж намекает на сцену пения Орфея у врат ада, растрогавшего даже адских насельников, которая в конце «третьей части» пьесы

⁴ «Я стоял в Венеции на Мосту Вздохов, где с одной стороны – дворец, с другой – тюрьма» (мой пер.) или «В Венеции на Ponte dei Sospiri, Где супротив дворца стоит тюрьма...» (пер. В. Левика).

⁵ Более того, По утверждает, что как пловец он намного превосходит Байрона и ему не стоило бы никакого труда переплыть Геллеспонт. *Poe E. A Letter to Thomas W. Whites (Apr. 30, 1835) // Poe E. The Letters of E.A. Poe. Ed. J.W.Ostrom. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1948. P. 57.*

⁶ Кроме того, я влюбился [have fallen in love], за чем обычно следует падение в канал [falling into the canal] (но мне это не грозит, я умею плавать). *Byron. Op.Cit. P. 67.*

находиться никак не может. Третья же часть описывает торжество вакханок, после растерзания Орфея и принесения его в жертву Вакху⁷.

Но мы как раз полагаем, что «неверная» референция делается По совсем не случайно. Подчеркнутый пассаж соотносится не столько с основным сюжетом рассказа («свидание» возлюбленных в загробном мире), сколько с мотивом трагической гибели поэта, устойчивым кодом для описания которого был орфический миф. Герой «Свидания» – поэт, эстет и коллекционер – жертвует собой ради любви, выпивая бокал отравленного вина. Не стоит забывать, что смерть Байрона в Миссолонги в 1824 году была предметом культа, в том числе среди однокашников По в Виргинском университете⁸. Стены и потолки своей комнаты По мелом исписал гравюрами из иллюстрированного издания байроновских сочинений⁹. Гибель Байрона вдохновила По на «Сонет к Занте» (греческий остров, расположенный напротив Миссолонги): «Прекрасный остров с именем прекрасным, / Цветка, что всех других цветков нежней, / Как много зорь на этом небе ясном. / Ты зажигаешь в памяти моей!...» (здесь и далее стихотворение цитируется в пер. В. Васильева). В «Свидании» не случайно встречается много греческих имен и названий – начиная от имени героини Афродита и заканчивая Спартой, которую в разговоре упоминает «незнакомец». Таким образом, можно говорить о двойной адресации рассказа, отсылающей как к любовной истории Байрона, так и (что было, очевидно, не менее важно для По) к его гибели во имя Греции.

Внешность героя, описанная восторженным рассказчиком, «прочитывается» тоже довольно однозначно: «неповторимые, дикие, блестящие глаза», светло-карие, но иногда сверкающие чернотой; изобилие черных кудрей и классически правильные черты лица. Однако здесь делается очень важная, на наш взгляд, оговорка: «Он <незнакомец> не обладал единым (в оригинале: особенным – *peculiar*), постоянно присущим выражением, которое могло бы запечатлеться в памяти; облик его, единожды увиденный, мгновенно забывался, но забывался, оставляя неясное и непрестанное желание видеть его» (в оригинале: *remembering it to mind*). Портрет героя, вопреки узнаваемым атрибутам байроновской внешности, остается «слепым пятном» в

⁷ *Levin St. and S. Notes. The Assignment // Poe E. The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated Edition by St. and S. Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976. P. 497.*

⁸ *Quinn A.. Poe E.A. A Critical Biography. N.Y.: D. Appleton – Century, 1941. P. 104.*

⁹ *Pollin B. Discoveries in Poe. Notre Dame –L.: Notre Dame University Press, 1970. P. 94.*

рассказе: он явлен ровно настолько, чтобы быть узнаваемым, не позволяя приблизиться к себе и рассмотреть детали. «Не то чтобы никакая буйная страсть не отбрасывала четкое отражение на зеркало этого лица – но зеркало, как зеркалам и свойственно, не оставляло на себе следа страсти, как только та проходила». У «незнакомца» нет запоминающихся черт – оно может быть *любым*, на что указывает метафора зеркала. Это то лицо, которое, говорит рассказчик, каждый человек видит в определенный период своей жизни, и после не видит никогда. В то же время лицо «незнакомца» неповторимо – из-за непреходящего (*never-ceasing*) желания его вспоминать.

Если биография Байрона, его любовная история и трагическая смерть могут сколь угодно подвергаться символизации, появляться то в одной, то в другой символической аранжировке, его образ сопротивляется воспроизведению: вместо ожидаемого «окна» в реальность мы получаем зеркало, отсылающее нас к проекции собственных желаний. Лицо «Байрона» в рассказе не случайно замещается мраморным ликом императора Коммода («я не видел других, столь же классически правильных <черт лица>, кроме, быть может, у мраморного императора Коммода»), сам он то и дело «отражается» в статуарных образах – начиная от «реальных» статуй и заканчивая поэтическими. По приводит строки из «Бюсси д'Амбуа» Чепмена: «Он стоит, как изваянье римское! И будет / Стоять, куда смерть его во мрамор / Не обратит». «Байрон» показан как *отсутствующий* идеал поэта, копии которого не столько приближают, сколько отдалают от оригинала. Как не без иронии говорит сам «незнакомец»: «Аполлон тоже копия – тут не может быть сомнений, и какой же я слепой глупец, что не в силах увидеть хваленую одухотворенность Аполлона!»

Стирание имени (всемирно известный поэт становится «незнакомцем»), акцент на туманности и метафора зеркала – все это может быть прочитано и в автобиографическом ключе. В «Свидании» По приписывает «Байрону» собственное стихотворение, которое впоследствии перепечатывается им уже независимо от рассказа – в 1839 году, например, под байроническим названием: «К Ианте в раю». Стихотворение было вдохновлено историей неразделенной любви Байрона к Мэри Чаворт (кстати, в одной из статей По называет Чаворт

Venus Aphrodite¹⁰), но одновременно, как утверждают биографы, историей разлуки самого По с Сарой Эльмирой Ройстер¹¹. По был разлучен с мисс Ройстер ее родителями, которые нашли для дочери более подходящую партию, на что, возможно, и указывают строки: «И я живу, тот час кляня, / Когда прибой бурливый / Тебя отторгнул от меня / Для ласки нечестивой /– Из края, где, главу клоня, дрожат и плачут ивы» (пер. В. Рогова). Стихотворение в рассказе По выполняет функцию *mise en abîme*: в ней говорится об утрате возлюбленной и делается намек на возможность потусторонней встречи. Любопытно, однако, что здесь, как и в «Сонете к Занте» возникает образ острова: «Зеленый остров в море, / Ручей, алтарь святой / В плодах волшебных и цветах – / И любимый цветок был мой» (Ср. заключительные строки «Сонета к Занте»: Пурпурный остров гиацинтов, Занте! “Isola d’oro! Fior di Levante!”). Тема смерти поэта на греческом острове еще раз – неявно – вводится в текст стихотворения и рассказа.

Отсутствие Байрона в Америке ощущалось По через личный литературный опыт – как потенциальная возможность отождествления, пусть и исключительно в воображаемом плане. Байрон, погибший за восемь лет до написания рассказа По, нуждался не в подражателях, но в наследниках: место американского Байрона оставалось вакантным.

Will I be Byron?¹²

Сюжет знаменитого рассказа «Уильям Уилсон» был заимствован По из статьи Вашингтона Ирвинга, в которой пересказывалось задуманное, но не написанное произведение Байрона. Причем утверждалось, что Байрон почерпнул сюжет из пьесы Кальдерона, которую Ирвингу разыскать так и не удалось¹³. Осуществление нереализованного творческого замысла, как и продолжение незаконченного текста, можно, очевидно, назвать одним из

¹⁰ В статье “Byron and Miss Chaworth”. Цит. по: *Pollin*. Op. Cit. P.96.

¹¹ *Pollin*. Op. Cit. P. 96

¹² Название рассказа По “William Wilson” – Wil-I-am Wil-son – нередко читается как анаграмма или игра слов, об этом см. ниже.

¹³ *Quinn*. Op. Cit. P. 286.

проявлений литературного культа¹⁴. По одновременно принимает вызов и предъявляет права на наследство. В тексте «Уильяма Уилсона» есть «следы», ведущие и к Кальдерону, и к Байрону. В финальной сцене рассказа герои – Уильям Уилсон и преследующий его двойник – одеты в испанские карнавальные костюмы. Свое последнее злодеяние Уилсон замышляет в Риме: он собирается соблазнить юную жену итальянского дожа. Римский эпизод может быть прочитан как намек на итальянскую историю Байрона, что представляется тем более убедительным, учитывая обращение По к этой же теме в «Свидании». Уильям Уилсон – это не столько имя, сколько маска: герой скрывает за ним свое аристократическое (sic!) происхождение, боясь опозорить честь рода.

Любопытно, однако, смещение акцентов. В «Уильяме Уилсоне», написанном через семь лет после «Свидания», вместо темы неразделенной и трагической любви мы обнаруживаем мотив прелюбодеяния, которое подвергается самому суровому моральному осуждению. Моральный приговор Уилсону в конце концов произносит герой-двойник, олицетворяющий его совесть: *«Ты победил, и я сдаюсь. Но отныне мертв и ты – мертв для Земли, для Неба, для Надежды!»* (здесь и далее рассказ цитируется в пер. В. Рогова). Но его слова – это и эхо гневной филиппики самого Уильяма Уилсона, обращенной к себе же в начале повествования: *«О, самый отверженный отщепенец из отщепенцев! – не мертв ли ты навеки для земли? – для ее почестей, ее цветов, ее золотых упований? – и туча, густая, унылая и бескрайняя, не встала ли навеки между твоими упованиями и небом?»* (курсив мой – А.У.). Риторика Уилсона, от лица которого рассказывается история, отличает ярко выраженный морализирующий характер.

Моральный суд над Байроном или байроническим героем был вполне в духе времени. Можно вспомнить написанную в 1825 году «Последнюю песнь паломничества Гарольда» Альфонса де Ламартина. В ней Гарольд, он же Байрон¹⁵, в конце своего странствования предстает перед Христом и должен выбрать один из двух сосудов, в котором заключается или спасение, или гибель.

¹⁴ О продолжении как о специфической форме литературного культа см.: *Зенкин С.* От текста к культуре // Круглый стол «Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель...». ИЛ, № 5, 2007. С. 249.

¹⁵ См. *Зенкин С.* Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: Российск. Гос. Гуманит. Ун-т, 2002. С. 161.

Три факела – Вера, Разум и Гений – гаснут у героя в руках и он проигрывает, выбрав неверный сосуд¹⁶. Как замечает С.Н. Зенкин, французский романтик «вместо вымышленного Гарольда подставил реального, пусть и облеченного в романтическую легенду Байрона»: «стилистически подражая Байрону-поэту, Ламартин *судит* с морально-религиозной точки зрения Байрона-человека»¹⁷. В «Уильяме Уилсоне» мы, однако, едва ли можем говорить о суде над Байроном, (возможно) скрывающемся за маской вымышленного героя уже хотя бы потому, что не совсем точно было бы отождествлять обличающий голос героя-рассказчика или его совести-двойника с авторской позицией.

Хорошо известно, что По-критик выступал против «ереси Дидактики»¹⁸ в поэтических произведениях, говоря о неслиянности метода Истины и метода Поэзии. То же может быть отнесено и к его прозе. По не признавал и прозрачного аллегоризма в рассказах, за что, например, критиковал Натаниэля Готорна¹⁹. Тем более подозрительным кажется столь явно выраженный в «Уильяме Уилсоне» дидактический план и есть все основания предполагать, что морализаторская риторика – это не столько смысловой уровень рассказа, сколько определенный повествовательный код²⁰. На последнее указывает как стилистический «пережим» («От сравнительно мелких пакостей я прошел шагами гиганта к грехам, превосходящим грехи Элагабала»; «Скажу только, что по части расточительства я переиродил Ирода»), так и сама ситуация двойничества. Позиция Уилсона-рассказчика, одновременно называющего своего двойника злодеем и разделяющего его нравственную оценку, раздваивается, рассеивается в тексте, перестает быть самостоятельной и ответственной («Об этом что сказать? Что скажет совесть? Угрюмый призрак на моем пути» – как гласит эпиграф к «Уильяму Уилсону»).

Самоустранение автора подчеркивается и чисто игровым моментом. По неявно вводит в рассказ самого себя в качестве персонажа, еще одного

¹⁶ *Lamartine, A. de. Oeuvres Complètes de M. de Lamartine. Paris: Gosselin, 1845. V. 2. Pp. 260-265.*

¹⁷ *Зенкин С. Указ. соч. С. 162-163.*

¹⁸ *По Э. Поэтический принцип. В пер. К. Бальмонта // По Э. Избранное. Т.2. М.: ТЕРРА, 1996. С. 499.*

¹⁹ *По Э. Новеллистика Натаниэля Готорна. В пер. З. Александровой // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 126.*

²⁰ Недоумение по поводу дидактизма в «Уильяме Уилсоне» встречается в критике. См.: *Wilbur R. Poe and the Art of Suggestion // Critical Essays on E.A. Poe. Ed. E.W. Carlson. Boston, Mass.: G.K. Hall and Go, 1987 P. 160; Kennedy G. Poe, Death and the Life of Writing. N.H.: Yale University Press, 1987. P. 128.*

призрачного двойника, иницируя читательское любопытство: а что если это мистер По скрывается за подписью «Уильям Уилсон»? Уильям Уилсон изменяет имя, чтобы спасти честь рода. Напротив, автор – Эдгар Аллан По – то и дело свое имя разоблачает, отсылая нас к реальным референтам собственной биографии. В рассказе упоминается имя доктора Бренсби, директора школы, где учился По, и мистера Престона, студента-однокашника По в университете. Хорошо известно, что в основе описания школы Уилсона лежит описание готического здания, которое располагалось напротив школы По. По приписывает Уильяму Уилсону собственную дату рождения. Биографические референты, правда, утрачивают свою весомость и достоверность, поскольку при желании могут быть легко изменены: в разных редакциях По присваивает Уилсону разные годы рождения – свой собственный, 1809-ый, но также 1811 и 1813 годы.

Искушение отождествить героя и автора, сюжет и биографию вызывает прежде всего нарочитая случайность вводимых в текст референций. Если в связи с мистером Бренсби еще можно говорить о желании свести счеты (рассказ По инициировал целый скандал), упоминание в скобках, как бы между прочим, имени мистера Престона явно не содержит в себе никакого скрытого умысла. Скорее оба имени являются знаками, указывающими на две вехи из жизни По – школьные и университетские – годы. По не учился в Итоне, как Уилсон, но он тоже посещал английскую школу; По не бежал из Оксфорда, избалованный в шулерстве, как его герой, но был вынужден оставить Виргинский университет по причине карточных долгов.

Однако стоит нам пойти до конца в нашем отождествлении, мы попадем в тупик. Европейская эпопея Уильяма Уилсона отсылает уже не к настоящей, а к фиктивной биографии По, которая была придумана им самим во время службы в армии под вымышленным именем Эдгара А. Перри. «Злодей, как не вовремя, но с какой призрачной торжественностью встал он в Риме между мною и предметом моих исканий! И в Вене тоже – и в Берлине – в Москве!», – говорит Уилсон. Эдгар По, согласно своей придуманной биографии, как и Байрон, отправился воевать в Грецию (куда, правда, так и не доехал), добрался если не до Москвы, то до Петербурга, из которого якобы был выдворен за скандальный дебош. Итальянская история (Рим, дож, его жена, карнавал) венчает рассказ не случайно. Это еще один «байронический» эпизод,

добавленный к ненастоящей биографии мистера По. По «достраивает» собственную «жизнь», примеряя на себя маску Байрона – освободителя Греции (в истории о несостоявшемся европейском турне) и скандально известного сердцееда (в «Уильяме Уилсоне»).

Если в «Свидании» герой-рассказчик наблюдает за кумиром как бы издали, со стороны, в «Уильяме Уилсоне» происходит отождествление через игровое удвоение и проектирование. Не случайно второй Уильям Уилсон, ко всему прочему, гистрион; он сравнивается с гениальным копиистом, актером, виртуозно исполняющим свою роль (and most admirably did he play his part). «Уильям Уилсон» – не просто псевдоним, но имя-двойник, содержащее удвоение графом Wil-liam Wil-son²¹ или, по одной из версий, анаграмму Will-I-am Will's Son²². Когда рассказчик говорит: «Позвольте мне называться Вильямом Вильсоном» (Let me call myself William Wilson), он тем самым заключает пакт с читателем, снимая с себя ответственность за тождество имени и личности. В «Свидании» итальянская история была предлогом для сакрализации орфической судьбы погибшего поэта, в «Уильяме Уилсоне» – это повод разговора о себе и своем месте в литературе.

Не похищенное письмо

Генри Джеймс создавал «Письма Асперна» совсем в иной культурной ситуации, нежели По, когда отсутствие байронической фигуры в американской литературной традиции осознавалось (прежде всего самим автором) как состоявшийся факт. Источником повести Джеймса стали не письма Байрона, но истории о письмах или, точнее, о манипуляциях с ними: попытка кражи, обмен, торг и, наконец, уничтожение. В своих дневниках Джеймс приводит две истории: одну анекдотическую – о некоем Силсби, поклоннике Шелли, который безуспешно пытался заполучить его письма у любовницы Байрона Клэр Клермонт, другую – шокирующую: о том как графиня Гамба, жена племянника

²¹ См., например: *Cixous H. Poe Re-Lu. Une Poétique du Revenir // Critique* № 28, 1972. Pp. 302-303.

²² Данная версия принадлежит *Коксу Дж.* (Cox J.). Цит. по: *Williams M. A World of Words. Language and Displacement in the Fiction of E.A. Poe. Durham and L.: The Duke University Press, 1988. P. 44.* Интерпретация Кокса акцентирует еще одну немаловажную тему рассказа: воли (will).

Гвиччиоли, сожгла одно из посланий, написанных рукой Байрона²³. Материальность письма интересует Джеймса больше, чем его содержание (почти как в рассказе По «Похищенное письмо», где остается неизвестным, о чем было письмо, украденное у королевы министром и возвращенное Дюпенем).

В повести Джеймса мы, наконец, встречаем «американского Байрона». Это уже не безымянный «незнакомец» По и не сомнительный «Уильям Уилсон», но персонаж с именем «Джеффри Асперн», тайный смысл которого по сей день пытаются расшифровать джеймсоведы. В то же время Байрон – далеко не единственный прообраз Джеффри Асперна, в отличие от «незнакомца» По. За Асперном стоит целая галерея американских прототипов. Во-первых, это Джеймс Фенимор Купер. Кроме чисто биографического мотива (соседства и дружбы с внучатой племянницей Купера мисс Вулсон), важно то, что Купер был одним из немногих американских писателей, получивших еще при жизни европейское признание. Так, описывая репутацию Купера во Франции, Вальтер Бенъямин замечает: «Самое интересное во влиянии Купера заключается в том, что это влияние не скрывают, напротив, его выставляют напоказ». Дюма пишет «Могикане Парижа», где «автор дает читателю понять, что откроет ему в Париже дремучие леса и прерии». На Купера ссылался в «Парижских тайнах» Эжен Сю, Бальзак «неустанно поминал Купера как образец для подражания»²⁴. Для писателя, столь ориентированного на европейскую традицию, как Джеймс, этот факт не мог остаться незамеченным. Во-вторых, в образе Асперна угадываются черты Натаниэля Готорна хотя бы потому, что сам Джеймс был его биографом, автором книги «Натаниэль Готорн». Наконец, по одной из версий, за именем Асперна скрывается Эдгар По, к европейскому культу которого Джеймс относился с нескрываемой иронией²⁵.

«Неуловимость» Асперна во всех отношениях показательна: трудность или даже невозможность сведения его к какому-либо одному прототипу подчеркивает самостоятельность придуманной Джеймсом фигуры, что крайне

²³ *James H.* The Notebooks of Henry James. Eds. F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdoc. N.Y.: Oxford University Press, 1961. P.71-72.

²⁴ *Бенъямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. Пер С. Ромашко // *Бенъямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 88-89.

²⁵ *Kennedy G.* Jeffrey Aspern and Edgar Allan Poe: A Speculation // *Poe Studies*, v. VI, №1, 1973. Pp. 17-18.

важно в контексте его повести. Вместе с тем, Асперн принципиально отличается от вышеперечисленных американских авторов. И Купер, и Готорн были прозаиками, а не поэтами; ни один из них не мог похвастать «романтической» биографией. Что касается По, то если Джеймс и имел его в виду, то скорее всего лишь в сниженном, пародийном аспекте, к которому образ Асперна опять же не сводим. Можно сказать, что по степени близости к персонажу Джеймса с Байроном может конкурировать разве что Шелли, английский, а не американский поэт (напомним, что в истории Силсби предмет вожделения – письма Шелли, а не Байрона).

Итак, что же мы знаем о Джеффри Асперне? Асперн был американцем, жил в романтическую эпоху, рано ушел из жизни, проводил много времени в Европе (в Италии, Франции, Германии, но особенно в Англии), пользовался успехом у женщин и посвятил мисс Джулиане Бордеро цикл любовной лирики. Наконец, после относительного забвения и несправедливых обвинений (!) у себя на родине он получил заслуженное признание. Перед нами персонаж, похожий на Байрона и в то же время не Байрон; он занимает место отсутствующей в национальной истории фигуры поэта с «байронической» биографией. Более того, сам Асперн отсутствует в повести Джеймса. Его письма хранятся в спальне мисс Бордеро, его имя принадлежит американской истории, а образ заполняет воображение героя-рассказчика. Последний ищет следы живого присутствия своего кумира – но остается фактически ни с чем. «Заглянуть в глаза, в которые он смотрел когда-то» рассказчику не удается – мисс Бордеро скрывает глаза за зеленым козырьком (здесь и далее рассказ цитируется в пер. Е.Калашниковой). «Коснуться старческой руки, словно бы хранившей тепло его рукопожатия» оказывается невозможным – старуха отказывает жильцу в рукопожатии. «Насколько мне было известным, Джеффри Асперн *никогда не бывал* в этом доме, но, казалось, *неслышимый* отзвук его речей каким-то образом витает в окружающем воздухе» (курсив мой – А.У.)

Вместе с тем отсутствие Джеффри Асперна становится единственной значимой «реальностью», которая вершит судьбы и определяет отношения между героями: рассказчиком и Джулианой Бордеро, рассказчиком и племянницей мисс Бордеро, Тиной. Данный эффект усиливается тем, что рассказываемая история отсылает не только к окололитературному анекдоту, но и к узнаваемым литературным сюжетам. Прежде всего, это сюжеты романов

Натаниэля Готорна «Дом о семи фронтонах» и «Блайтдейл». В коллизии повести Джеймса, по мнению некоторых исследователей, угадываются и отдельные черты «Пиковой дамы» Пушкина²⁶. Имя героини (Тита в первой редакции) заимствовано из романа «Анна» той самой родственницы Купера, мисс Констанс Фенимор Вулсон, которая была соседкой Джеймса по итальянской вилле во время работы над «Письмами Асперна»²⁷.

Герой-рассказчик «Писем Асперна» – восторженный поклонник американского поэта, но также его биограф и исследователь. Письма выступают для него не только в роли фетиша (листки, исписанные рукой кумира), но и в качестве документального материала, который должен восполнить пробел в биографии Асперна. Не случайно рассказчик уверяет свою знакомую миссис Прест, что предпочтет пачку писем разгадке тайны бытия. Письма хранят историю романтической любви Асперна – обязательный атрибут биографии байронического поэта. Интересно, правда, то, что история, которую предлагает нам (в качестве собственной версии) рассказчик, вдохновлена вовсе не письмами Асперна, но как раз фактом их отсутствия. «Я же сочинил свою романтическую версию (*hatched a little romance*), согласно которой она была дочерью художника – живописца и скульптора, покинувшего Новый Свет еще на заре нашего века и отправившегося учиться у старых мастеров». Рассказывая историю, герой-рассказчик акцентирует процесс ее сочинения: «условия сюжета требовали (*it was essential to my hypothesis*), чтобы сей благородный муж был вдов, беден и незадачлив», «необходимо было также, чтобы обеих девушек он взял с собой в Европу» и т.д. Сочинение биографии романтического поэта в соответствии с определенными, уже известными культурными моделями и кодами, повторяет авторский замысел и позволяет рассмотреть данный фрагмент повести как автометатекст.

Догадка рассказчика о том, что отец Джулианы Бордеро был художником, в дальнейшем подтверждается. Правда, узнает он об этом не из писем, а благодаря портрету Асперна, овальной миниатюре, которая, как выяснялось, принадлежала кисти ее отца. Между письмами и портретом в

²⁶ См., например: *O'Leary J. Pushkin in the "Aspern Papers"* // <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/ejournal2.html>

²⁷ См. об этом, например в кн.: *Edel L. Henry James. A Life*. NY: Harper and Row, 1985. P. 340. Данные сведения приводятся практически во всех комментариях к рассказу «Письма Асперна». См. вступит. ст. и комм. *Делазари И.* к русскому изданию рассказа: Джеймс Г. Осада Лондона: Повести. СПб: Азбука-классика, 2005.

повести устанавливается довольно любопытная взаимосвязь. Портрет, как и письма, является объектом торга. Портрет предлагает рассказчику за огромную сумму сама мисс Бордеро, заботясь о благосостоянии своей племянницы. Письма в дальнейшем едва не станут предметом более крупной сделки: мисс Тина готова обменять их в ответ на предложение руки и сердца. Рассказчик в конце концов все-таки становится владельцем портрета; письма, напротив, оказываются безвозвратно утраченными, уничтоженными разочарованной наследницей Бордеро. Рассказчик признается – миссис Прест и читателю – что портрет висит над его письменным столом. «Иногда я смотрю на него, и у меня щемит сердце, при мысли о том, что я потерял, – о письмах Асперна, разумеется». Портрет, таким образом, оказывается прежде всего знаком отсутствия самих писем: не случайно он висит над письменным столом. Что в конце концов отсутствует – так это настоящая, подлинная история Асперна, символическое звено, необходимое для окончательного воплощения героя в качестве байронической фигуры.

Портрет может быть описан, но не может быть переведен в рассказ. Мы знаем только то, что на миниатюре «был изображен очень красивый молодой человек в зеленом сюртуке с высоким воротом и в темно-желтом жилете». (Кстати говоря, высокий ворот, по моде того времени призванный «оттенить «героическую» шею и гордую посадку головы»²⁸, можно увидеть на большинстве портретов Байрона). Итак, если рассказчик «Свидания» не может передать облик «незнакомца», герой Джеймса, очевидно, просто не считает нужным это делать: Асперн является национальным классиком и потому незачем вдаваться в общеизвестные детали. В другом месте нам сообщается, что рассказчик «обращается за советом» к портрету Асперна. «И мне показалось, что он улыбается мне добродушно-насмешливо, как будто бы вся эта *история* забавляет его» (курсив мой – А.У.). Насмешка Асперна над историей героя (которая в свою очередь является откровенной пародией на «итальянский» роман поэта) помещает его по ту сторону возможной символизации. Одновременно портрет, на котором мы видим (а точнее, не видим) Асперна, замыкает рассказ на воображении героя-рассказчика.

²⁸ *Вайнитейн О.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение. 2006. С. 114.

Обобщая вышесказанное, можно отметить момент различия, который напрашивается сам собой, – временной фактор. Байрон и Джеффри Асперн «не совпадают» друг с другом совсем иначе, чем Байрон и «незнакомец», Байрон и Уильям Уилсон, уже хотя бы потому, что произведения создавались в разные эпохи и у Джеймса появилась та перспектива видения, которой не было у По. Джеффри Асперн – это «байроническая» фигура, лишенная детализации. Такие черты, как путешествия, итальянский роман, ранняя смерть, представляют собой воспроизведение байронической биографии на уровне структуры. Джеймс, в отличие от По, не играет с частными биографическими деталями и описывающими их кодами, но предлагает предельно обобщенный образ. Разве что за некоторым исключением: «Половина его современниц, мягко говоря, кидалась ему на шею, и пока свирепствовало это поветрие, кстати весьма заразительное, неизбежны были некоторые тяжелые случаи, – рассуждает герой-рассказчик о своем кумире, – Я был прав, сказав миссис Прест, что он не дамский поэт. Да, он не был таков для его нынешних поклонников, но иное было дело, когда в звуках песни слышался живой голос ее сочинителя. А этот голос, по всем свидетельствам, обладал редким очарованием. «Орфей и менады» – вот мнение, которое сложилось у меня прежде, чем я стал знакомиться с его перепиской». Упоминание Орфея, правда, в иронически сниженном и игривом ключе, отсылает к вполне определенному сюжету – гибели поэта и смерти Байрона в Греции, в частности. И все же в отличие от «Байрона» Эдгара По, Джеффри Асперн в конечном счете оказывается лишен собственной истории. Повесть Джеймса утверждает *отсутствие* – как Джеффри Асперна, так и лорда Байрона в американской национальной традиции.