

Материалом докладов, послуживших основой публикуемых ниже статей, стали философские труды Жоржа Батая, Эрнста Блоха и Вальтера Беньямина, наследие математиков Н.В. Бугаева и П.А. Некрасова, беллетристика Мирчи Элиаде и Генри Джеймса, а также русская научная фантастика.

*Организаторы конференции
С.Н. Зенкин, И.Ю. Светликова*

А.П. Уракова

МИСТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ПОВЕСТИ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА “ПОВОРОТ ВИНТА”

К РАЗГОВОРУ О СОВРЕМЕННОЙ МИСТИКЕ “Поворот винта” подводит нас не только и не столько потому, что это повесть о привидениях. Написанная в 1898 г., повесть открывает собой так называемый поздний период творчества Генри Джеймса и в самом буквальном смысле становится “поворотной” в его литературной судьбе. Мистицизм ненавязчиво присутствует в произведениях 1900-х годов, будь то аллюзии к сведенборгианскому роману Бальзака “Луи Ламбер” и знаменитой картине Гольбейна (“Послы”, 1903) или роковое присутствие золотой чаши в жизни персонажей (“Золотая чаша”, 1904). Уже современники – ближайшие родственники и друзья писателя – описывали эффект, производимый его новой манерой письма, едва ли не как мистический. Например, Уильям Джеймс сетовал, что брат предлагает нам теперь всего лишь «иллюзию твердого объекта, который в действительности создан (как “призрак” в Политехническом музее) из неосязаемых веществ, воздуха и призматических лучей». От чувственно постигаемого мира остается “аромат и симулякр” (perfume and simulacrum)¹. У. Джеймсу вторила Эдит Уортон, полагая, что поздним романам недостает “плотной, питающей атмосферы, в которой люди живут и двигаются”². Говоря словами Т.С. Элиота о “Портрете дамы”, позднему Джеймсу присуще “чувство призрачности” (ghost-sense), заимствованное им у Готорна и облеченное в материю³. Об этом чувстве или эффекте мы и хотели бы поговорить на примере “Поворота винта”, обращаясь к мистическим, прежде всего сведенборгианским, контекстам повести.

Повесть Джеймса, как хорошо известно, была написана на заказ, для рождественского номера нью-йоркского журнала “Колльер уикли”, и Джеймс виртуозно обыгрывает жанровый потенциал рождественской истории⁴. Так, рукопись гувернантки

о призраках в поместье Блай зачитывается в канун Рождества: рамка повести удваивает собой рамку журнальную. В Предисловии к нью-йоркскому изданию Джеймс будет настойчиво сравнивать “Поворот винта” со страшной сказкой (в ней в самом деле просматриваются сказочные аллюзии, например, к “Синей бороде”); более того, назовет ее “безделкой” (*amuzette*) и “рождественской игрушкой” (*Christmastide toy*)⁵ – подчеркнуто пренебрежительное отношение, впрочем, не помешало ему включить ее в престижное нью-йоркское собрание своих сочинений в 1908 г. “Поворот винта” – “безделка” в том смысле, в каком может быть безделкой изящный литературный экзерсис. Намеренно соединяя готический рассказ о привидениях с другим, не менее избитым жанром – исповедью гувернантки, Джеймс полусерьезно, полушутя преподает читателю “урок мастера”. Он не только обыгрывает атрибутику готических повествований, переживающих своеобразный ренессанс в англоязычной традиции рубежа веков; основная особенность фантастического жанра, по Цветану Тодорову, – колебание между реальным и сверхъестественным – становится главным рычагом сюжетной “механики” повести.

Молодая гувернантка приезжает в усадьбу Блай к двум детям, Майлзу и Флоре. Хозяин усадьбы и опекун детей, лондонский денди, в которого она тотчас влюбляется, запрещает писать ему письма: “она никогда, ни под каким видом, не должна беспокоить милорда”⁶. И вот однажды, гуляя после занятий, героиня видит незнакомца, пристально наблюдающего за ней с площадки старой башни. Она описывает его внешность экономке миссис Гроуз и выясняет, что это некий Питер Квинт, слуга хозяина, умерший незадолго до ее приезда. В дальнейшем героине неоднократно является призрак Квинта, а также его любовницы, прежней гувернантки мисс Джессел. Рассказчица все больше убеждается в том, что призраки пытаются вступить в контакт с детьми, а дети сами идут к ним навстречу, искусно ее обманывая. В конце концов она вырывает признание у маленького Майлза, но ценой его жизни: “его сердечко, опустев, остановилось” (с. 162).

Безымянная гувернантка, от лица которой ведется повествование, – это, безусловно, “ненадежная” рассказчица мистической

истории: ее истеричность, влюбленность в хозяина усадьбы и, наконец, недостоверность свидетельств намекают или на слишком богатое воображение, или на умственное расстройство. Poleмика между сторонниками “психологической” и “мистической” интерпретаций повести началась только в 20-х годах XX в., не без влияния психоанализа, однако невозможность однозначного выбора между двумя прочтениями с очевидностью вписана в саму структуру повести⁷.

Вместе с тем джеймсовская готика (и в “Повороте винта”, и в ряде других его рассказах о привидениях) обязана своим специфическим характером не только литературно-журнальной традиции, но и близкому знакомству автора с деятельностью Паранпсихологического общества, членом, вице-президентом и президентом которого был его брат Уильям с 1884 по 1896 г. Общество, в духе тогдашнего увлечения спиритизмом, интересовалось различными свидетельствами контакта с потусторонним миром; в его рамках сосуществовали две крайние точки зрения, объясняющие паранормальные явления, с одной стороны, сверхъестественными, с другой стороны – психологическими (галлюцинаторными, телепатическими) причинами. Генри Джеймс, посещавший заседания Общества, знакомый с его журналом и протоколами, без сомнения “вчитывает” почерпнутое им знание в “Поворот винта”, несмотря на то что сам он впоследствии категорически отрицал подобную преемственность⁸. В-первых, он вполне осознанно вводит фигуру медиума: гувернантка говорит о “доступе”, который “открыт” ей и детям, а экономке миссис Гроуз – “закрыт”⁹. В-вторых, призраки и в отчетах информантов, и в повести мало отличаются от обычных людей; подчеркнутая обыденность привидений была безусловным новшеством в готических историях рубежа веков. Например, гувернантка впервые встречает призрак Питера Квинта не в полночь, но в предвечерних сумерках, когда “день медлил и в румянном небе последние зовы последних птичек звучали со старых деревьев” (с. 49). Героиня даже принимает незнакомца за сумасшедшего родственника, заточенного в башне (прямая аллюзия к “Джен Эйр”), и представляет его внешний облик в мельчайших, поражающих своим правдоподобием подробностях: ярко-рыжие,

мелко вьющиеся волосы, бледное длинное лицо, непривычной формы бакены, маленькие глаза, тонкие губы. В его внешности, замечает гувернантка, есть нечто актерское – черта, призванная отличать Квинта от призраков, описываемых информантами Парасихологического общества. “Настоящие” призраки, пишет Джеймс в Предисловии к нью-йоркскому изданию повести, “настолько невыразительны, несценичны, в них так мало чувства и ответных реакций, что неясно, зачем им вообще понадобилось являться”; «приходилось выбирать между “правильностью” привидений и “качеством” литературы»¹⁰.

Любопытно, однако, то, что в Предисловии к нью-йоркскому изданию повести Джеймс отказывает своим призракам не только в “правильности”, но и собственно в “призрачности”, подвергая сомнению их онтологический статус: «Питер Квинт и мисс Джессел никакие не “призраки”, в нашем расхожем понимании, но гоблины, эльфы, духи, демоны, как их пространно описывали в средневековых судебных отчетах о ведьмах, или, что, пожалуй, звучит приятнее, феи из легенд, заманивающие своих жертв на пляски под луной»¹¹. В отличие от членов Парасихологического общества, Джеймса мало интересует сам факт явления потусторонних существ; основная цель повести, согласно авторскому комментарию, – передать с их помощью атмосферу зла. И хотя его призраки ведут себя, как и положено призракам (являются на расстоянии, наблюдают и выжидают, не вступают в разговор и т. д.), их миссия делает их существами иного порядка. Гувернантка убеждена, что Питер Квинт и мисс Джессел стремятся завладеть детьми, причинить им непоправимый вред. Идея зла, понимаемая, правда, крайне абстрактно (какой вред призраки хотят причинить детям? как именно они их портят?), связывает “Поворот винта” с книгой “О природе зла” (*On the Nature of Evil*) Генри Джеймса-старшего и – опосредованно – с учением Эммануэля Сведенборга о духах.

Споря с ортодоксальной теологией, отец Джеймса, убежденный сведенборгианец, объясняет зло не грехопадением, а природой, которой человек может следовать или не следовать по собственной воле. Природная невинность человека, в том числе ребенка, признается заблуждением¹². В повести Джеймса-млад-

шего дети, “прелестные крошки” (с. 100), с легкостью вступают в тайный союз с призраками, представляющий прямую угрозу воспитательной работе героини; гувернантка то и дело говорит об испорченности своих питомцев: например, маленького Майлза исключают из школы потому, что он “портит” других детей. Крайне интересна фукианская интерпретация повести Джонатана Флэтли, согласно которой гувернантка, взявшая на себя героическую роль спасительницы, в действительности выступает на стороне властных институций (в частности, школьной), работавших особым казуистическим языком оскорбительных полунамеков и эвфемизмов¹³.

Проводя параллели между повестью Джеймса и философским трудом его отца, исследователь Эрнст Тувесон предложил читать “Поворот винта” как палимпсест, глубинный смысловой пласт которого составляет учение Сведенборга (заметим в скобках, что имя Сведенборга для Джеймса было связано не только с отцом, но и с двумя другими фигурами отцовского масштаба – Ральфом Уолдо Эмерсоном и Оноре де Бальзаком). Тувесон полагает, что тема зла сближает Питера Квинта и мисс Джессел со сведенборгианскими злыми духами¹⁴. В книге “О небесах, о мире духов и об аде”, которую Генри Джеймс особо выделял в мемуарах, Сведенборг говорит о трех состояниях человека после смерти. “Вступая в мир духов вскоре по восстании своем”, человек сохраняет прежний облик, поскольку “внутренние начала его еще не отверсты”. Затем “лицо его изменяется и принимает совсем иной вид”, в зависимости от чувств и господствующей любви, “в которой пребывали внутренние начала духа его, когда он был еще на земле, во плоти”. Наконец, происходит окончательное разоблачение внутреннего, и дух полностью меняет облик¹⁵.

Тувесон обращает внимание на то, что Питер Квинт после смерти выглядит точно так же, как при жизни, но у него навеки проклятое белое лицо (“white face of damnation”¹⁶). Печать проклятья – знак истинной, внутренней сущности Квинта, которая постепенно “проявляется”, как фотографическая пленка: иными словами, это дух на второй, переходной, стадии, по Сведенборгу (он *еще* узнаваем, но внутренняя сущность *уже* обнажена). До-

бавим также, что и коммуникация между призраками и детьми, вступившими в союз с потусторонними силами зла, происходит по сценарию, описанному в книге “О небесах, о мире духов и об аде”: дети неизменно поворачиваются лицом к призракам, устанавливая с ними молчаливый и дистантный зрительный контакт. На вопрос миссис Гроуз, почему призраки хотят погубить детей, гувернантка с уверенностью отвечает сведенборгианской формулой: “Из любви к тому злу, которое оба они посеяли в детях в те страшные дни” (с. 101).

Уязвимость интерпретации Тувесона видится в том, что сведенборгианский подтекст становится главным аргументом в пользу сверхъестественной версии сюжета. Исследователь безоговорочно принимает точку зрения рассказчицы, тем самым редуцируя смыслы повести к единственному означаемому: дети виновны в притворстве и тайном сговоре со злом. Вместе с тем Питер Квинт и мисс Джессел могут с равным успехом свидетельствовать о “любви к злу” самой гувернантки: Квинт не случайно, как было замечено еще Эдмундом Уилсоном, родоначальником “психологической” интерпретации повести, замещает для нее объект тайной страсти – хозяина Блай¹⁷, а сама она занимает место бывшей гувернантки – мисс Джессел. Атмосфера зла скорее рассеяна в художественном пространстве повести и накладывает печать на всех участников разыгрываемой драмы, включая рассказчицу, эмоциональная вовлеченность которой делает ее не только свидетельницей, но и соучастницей. Более того, сведенборгианские мистические смыслы, как мы постараемся показать ниже, не локализованы в образах Питера Квинта и мисс Джессел, но свободно циркулируют за их пределами.

Напомним, что Джеймс назвал Квинта и мисс Джессел коварными феями из древних легенд, заставляющих своих жертв танцевать под луной. Однако в роли фей или эльфов в повести выступают не только призраки, но и дети. Луна “разоблачает” маленькую Флору в сговоре с мисс Джессел в одной из ключевых сцен повести: “Луна, как бы в помощь ей, была полная, и это помогло мне быстро принять решение. Флора стояла лицом к лицу с тем призраком, который мы встретили у озера, и теперь общалась с ним, что тогда ей не удалось” (с. 93). На залитой лу-

ной лужайке героиня видит зачарованную фигурку маленького Майлза – вместо фигуры мисс Джессел, “которую... ожидала и стремилась встретить” (с. 95). Гувернантка чувствует себя одуроченной, разыгранной детьми, сыгравшими с ней злую шутку под прикрытием невинных шалостей.

Неудивительно, что Флора кажется гувернантке обитающим в замке эльфом сразу же после их знакомства. Она только что приехала в Блай; маленькая Флора показывает ей поместье: “Хотя девочка была очень мала, меня поразило во время нашего обхода пустых покоев и мрачных коридоров, на головоломных лестницах, где я невольно останавливалась, и даже на вершине старой башни с бойницами, где у меня закружилась голова, с какой уверенностью и смелостью она шла, болтая об утренних уроках музыки, стремясь рассказывать мне гораздо более, чем спрашивать меня, и ее оживление звучало в воздухе и вело меня вперед...” (с. 40–41). Мелькающие “золотые волосы” и “синие глаза”, “топот маленьких ножек” – все это заставляет героиню увидеть перед собой “волшебный романтический замок, обитаемый светлым эльфом; весь колорит, все краски этого замка, казалось мне, были заимствованы из сказок и легенд” (с. 41; курсив мой. – А. У.).

В то время как девочка-эльф – прямая аллюзия к “Алой букве” Готорна, сам эпизод отсылает к сцене, открывающей сведенборгианский роман Бальзака “Серафита”. Серафитус, в глазах Минны наделенный “чертами сказочных существ из счастливых снов”, бесстрашно карабкается вместе с ней на головокружительную вершину Фалберга. “Пара” неслась “с чудовищной ловкостью” “по еле заметным тропам гранитных отвесов”, “подобно сомнамбулам, когда они, презрев земное протяжение и опасность малейшего отклонения, бегут по кромке крыш, сохраняя равновесие с помощью неведомой силы”¹⁸. Головокружительная легкость, с которой Флора и Серафитус преодолевают препятствия, контрастирует с замешательством их спутниц; ср. “я невольно останавливалась”, “у меня закружилась голова” (Джеймс, с. 41); “Останови меня, Серафитус, – взмолилась побледневшая девушка, – позволь перевести дыхание... Я всего лишь беспомощное создание” (Бальзак, с. 55).

Как и Серафита-Серафитус Бальзака, Флора, а затем и ее брат Майлз видятся гувернантке существами иной, высшей природы – что вступает в явный диссонанс с их предполагаемой “испорченностью”. Героиня, впервые встретив Майлза, “почувствовала, что [видит] его всего, извне и изнутри, в полном блеске и свежести, в том жизнеутверждающем благоухании чистоты, в каком... с первой же минуты увидела и его сестру” (с. 47). Рассуждая о детях, Сведенборг подчеркивает, что детская чистота исключительно внешняя¹⁹; Майлз же, как явствует из цитаты, чист извне и изнутри, в силу господствующего в нем чувства любви. “Я раз и навсегда привязалась к мальчику всем сердцем. За то божественное, чего я потом не могла найти в равной степени ни в одном ребенке: за то не передаваемое ничем выражение, что в этом мире он не знает ничего, кроме любви” (с. 47). У Сведенборга божественная любовь – прямая противоположность любви к злу; обращение гувернантки к сведенборгианской лексике при описании детей не случайно: ангеология дополняет собой демонологию повести, впоследствии сближаясь с ней до неразличимости.

На всем, что бы ни делали дети, лежит печать превосходства, тень высшей, иной (ангельской? демонической?) породы. Их успеваемость и легкость восприятия поразительны для их возраста: “Мало того, что они учились все лучше и лучше, а это, разумеется, должно было ей нравиться, но развлекали, занимали ее и делали ей сюрпризы, читали ей вслух, рассказывали сказки, разыгрывали шарады” (с. 85); “фортепьяно в классной комнате рассыпалось невообразимыми пассажами под его [Майлза] пальцами” (с. 86); “они проделывали головоломные фокусы по арифметике, далеко превышающие сферу моих скромных познаний, и придумывали с необычайным воодушевлением географические и исторические шутки” (с. 126). Даже буквы, которые выводит Флора на чистом листе бумаги – хорошенькие *O*, намекают на сведенборгианское “небесное письмо”, с характерными для него округлыми очертаниями (ср. также: когда ангелы говорят о небесах и Боге, они “предпочитают слова, в которых преобладают буквы *O* и *U*”²⁰). Кроме успеваемости, дети отличаются удивительной кротостью, которая впоследствии с

легкостью трансформируется в притворное коварство. “Оба ребенка отличались кротостью, которая <...> как бы это выразиться? – придавала им нечто безличное (*impersonal*) и совершенно ненаказуемое. Они были похожи на херувимов из анекдота, которых – морально, во всяком случае, – не по чему было отшлепать” (с. 57).

“Безличное” – ключевое слово в характеристике детей. Портреты Майлза и Флоры заменяют предельно условные обобщения – золотые волосы, синие глаза, розовые щеки (штампы современной Джеймсу детской литературы). Мы получаем подробное, даже избыточное описание призрака Питера Квинта, но не можем “рассмотреть” детей за абстрактной лексикой рассказчицы. Создается впечатление, что дети все время ускользают не только от контроля и надзора гувернантки, но и от взгляда читателя. В одном месте героиня говорит, что дети в действительности “просто-напросто отсутствуют” (с. 100), подразумевая их тайное сообщение с призраками. Но в сущности и безличность, и отсутствие вписаны в *структуру образа* Майлза и Флоры: все, что мы видим с “точки зрения” гувернантки, это неясные очертания и световые блики.

В отличие от Серафиты Бальзака, неземное совершенство детей – это, разумеется, не сущностная характеристика персонажей, но “яркая нить” в ее “вышивке мыслями”, по словам самой рассказчицы (с. 86). Повествование несет в себе явный след искажения или трансформации – эффект, ощутимый тем более, что дети все время заявляют о своем вполне “реальном” и далеко не ангельском присутствии за пределами рассказываемой истории. “Вам придется рассказать ему [опекуну], как вы все запустили. Вам придется столько всего рассказать ему!” – говорит гувернантке Майлз (с. 123). “Бесплотный”, а следовательно беспольный, Майлз откровенно заявляет о собственной сексуальности: например о том, что ему неприлично находиться в одном доме с дамой: “...в конце концов, ведь я же мальчик, как вы понимаете... который... ну растет, что ли” (с. 110). Повесть писалась в атмосфере гомосексуальных скандалов в школах: именно в этом свете обычно прочитываются странные отношения Майлза с Питером Квинтом.

В “Повороте винта”, как и в более поздних своих вещах, Джеймс стремился изобразить отражающее сознание как автономную ментальную реальность, представляющую собой промежуточную инстанцию между историей и рассказом и вводящую в текст еще одно, как бы “третье” измерение смысла. Понятие “точки зрения”, впоследствии концептуализированное Джеймсом, предполагало наличие в тексте так называемого героя-отражателя (reflector). Между нами и изображаемой подобным героем “реальностью” образуется нечто вроде экрана; на выходе мы получаем отраженную картину. Читатель не только вынужден принять неполноту “картины” как данность (на месте каждого пробела в “Повороте винта”, по удачному выражению Флэтли, появляется призрак²¹); “призрачностью” или призрачным “ореолом” (halo), если воспользоваться терминологией Уильяма Джеймса²², наделяются вполне реальные персонажи, в данном случае – дети. Рассказчица ограничивает наш “доступ” не только к потусторонней, но и к посюсторонней “реальности”, предлагая взамен ее призрачное удвоение. Дети получают второе, совершенное, но при этом исключительно “вербальное” тело.

Ангеология, или призракология, Джеймса, таким образом, напрямую связана с проблемой образа и техниками репрезентации. В повести Джеймса мы наблюдаем процесс, который Жак Деррида, интерпретируя Маркса, обозначил как *призракогенез*, или процесс порождения призраков. “Чтобы возник призрак, необходимо возвращение к телу, но к телу более абстрактному, чем когда бы то ни было прежде. <...> Как только идея или мысль отделяется от их основы, тотчас возникает призрак, *наделяя их телом*. Но он не возвращается в живое тело, из которого извлечены идеи или мысли, а воплощает их *в другом, искусственном теле, теле протетическом* – призраке духа, можно было бы сказать, *призраке призрака...*”²³ Идеальность детей в повести Джеймса – это идеальность протетическая. Она конструируется при помощи условных обобщений и неконкретной лексики (золотые волосы – розовые щеки – светлый эльф – божественная любовь...) и после разоблачается как напускная и притворная.

Притворство – один из самых страшных грехов и у Сведенборга, и у Генри Джеймса-старшего. Истинный образ лицемера, который притворяется светлым духом в небесном обществе, безобразен. “Вся ее [Флоры] несравненная детская красота вдруг сразу прошла, исчезла – я уже говорила это, – она стала отвратительной, жесткой, грубой и почти безобразной” (с. 137). Безобразие Флоры “проступает” подобно негативу: ее лицо одновременно напоминает “страшное лицо” мисс Джессел и предвосхищает видение белого проклятого лица Квинта. Божественная любовь и любовь к злу оказываются взаимозаменяемыми. Мистически окрашенные, сведенборгианские и в то же время предельно абстрактные понятия – “божественный”, “ангельский”, “неземной”, “любовь”, “зло” – начинают циркулировать в тексте повести, в не зависимости от “истинного” смысла описываемых событий.

Луи Ламбер Бальзака рассуждает о том, насколько увлекательным было бы приключение слова. “Все слова, – говорит он, – носят отпечаток животворящей власти, которой наделяет их человеческая душа и которую они, в свою очередь, возвращают душе благодаря удивительным таинствам *действия и реакции* между словом и мыслью”²⁴. С подобным “приключением слов” мы, в сущности, имеем дело и в повести Генри Джеймса. “Он нашел поистине божественный способ удержать меня около себя, когда Флора убежала”, – говорит гувернантка о Майлзе. “Божественный? – растерянно повторила миссис Гроуз. – Ну дьявольский! – чуть ли не шутливо бросила я” (с. 129).

Слово “божественный” превращается в “дьявольский” едва ли не произвольно, по прихоти героини; превращением управляет не столько сюжетная логика повести, сколько антиномическая логика сопряжения двух слов. Но слово, заряженное внутренней энергией рассказчицы и пущенное ею в оборот, к ней же и возвращается. В конце повести умирающий Майлз кричит: “Питер Квинт, проклятая!” (с. 162) (в оригинале: “Peter Quint, you devil!”)²⁵; в процесс трансформации, таким образом, оказывается вовлеченной сама рассказчица; слово обретает перформативную силу, оказывая прямое воздействие на “реальность”. “You devil” – это и последний поворот винта в по-

вести, побуждающий нас перечитать все рассказанное с другой “точки зрения”.

“Эффект призрачности” в повести Генри Джеймса, как мы попытались показать, это по сути своей лингвистический эксперимент. Мистицизм повести не столько являет собой глубинный, скрытый смысловой пласт (по типу палимпсеста), сколько располагается на поверхности слов, накладывая отпечаток на характер рассказывания истории. Абстрактная лексика, так же как и всевозможные смысловые пробелы, недомолвки и намеки, становится основой для конструирования альтернативной, “призрачной”, реальности повести. Джеймсу явно тесно в рамках традиционных колебаний между “реальным” и “фантастическим”, он ищет новый язык для передачи мистического чувства. Им оказывается язык обобщений, лишаящий создаваемый им мир конкретики и придающий ему взамен непрозрачность и (вновь обращаясь к метафоре Уортона) неплотность. Поздний Джеймс становится трудным для восприятия в том числе и потому, что требует от читателя двойной оптики: образ становится неотделим от своего “призрачного” подобия – эффекта отраженного сознания повествователя. По-видимому, не случайно поздний период открывает именно повесть о призраках, главная героиня которой совмещает в себе функции медиума и рассказчицы.

- 1 Из письма У. Джеймса Г. Джеймсу по поводу “Американской сцены”. Цит. по: *Hocks R.A.* Henry James and the Pragmatistic Thought. Chapel Hill, 1974. P. 22.
- 2 Цит. по: *Кизима М.П.* Эдит Уортон // История литературы США. М., 2009. С. 249.
- 3 *Eliot T.S.* Henry James: The Hawthorne Aspect. Цит. по: *Porte J.* Introduction: *The Portrait of a Lady* and “Felt Life” // *New Essays on The Portrait of a Lady* / Ed. J. Porte. Cambridge, 1990. P. 16.
- 4 Америка пережила бум рождественских альманахов в первой половине XIX в.; журнальная рождественская история ко времени написания Джеймсом повести была устойчивой жанровой моделью с рядом отличительных черт.

- Об этом см. подробнее: *Urakova A.* The Purloined Letter in the Gift Book: Reading Poe in a Contemporary Context // *Nineteenth-Century Literature*. 64.3 (December 2009). P. 323–346.
- 5 *James H.* Preface // H. James. *The Turn of the Screw and The Aspern Papers*. Worldworth Classics, 1993. P. xxxi–xxxii.
 - 6 Здесь и далее цит. по: *Джеймс Г.* Поворот винта. СПб., 2005. С. 34 (далее страницы приводятся в тексте статьи в круглых скобках).
 - 7 Эту точку зрения, например, высказывает Шошанна Фелман в ст.: *Felman Sh.* Turning the Screw of Interpretation // *Literature and Psychoanalysis* / Ed. Sh. Felman. Baltimore, 1977.
 - 8 См. об этом более подробно: *Parkinson E.J.* The Turn of the Screw. A History of its Critical Interpretations. 1898–1979, diss., St. Louis Univ., 1991. URL: <http://www.turnofthescrew.com/ch1.htm>. Режим доступа свободный. Дата доступа – 8 мая 2011 г.
 - 9 Детям доступ то открывается, то закрывается. См., например: “И вдруг на меня нашло что-то необычное, когда я, поглядев на спину мальчика, почувствовала, что он смущен и что мне сейчас доступ открыт. Это ощущение несколько минут все усиливалось, и внезапно я поняла, что оно связано с тем, что это ему сейчас закрыт доступ” (с. 152).
 - 10 Цит. по: *Головачева И.В.* Как сделан “Поворот винта” Генри Джеймса // Джеймс Г. Поворот винта. С. 14–15.
 - 11 *James H.* Preface. P. xxxiv.
 - 12 *James Henry Sr.* The Nature of Evil. N. Y., 1855. P. 215–216.
 - 13 *Flatley J.* Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism. Cambridge, Mass.; L., 2008. P. 101.
 - 14 *Tuveson E.* The Turn of the Screw: A Palimpsest Author(s) // *Studies in English Literature, 1500–1900* (12. 4, Autumn, 1972). P. 783–800.
 - 15 *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 2008. С. 294.
 - 16 *James H.* The Turn of the Screw and The Aspern Papers. P. 93.
 - 17 *Wilson E.* The Ambiguity of Henry James // *Triple Thinkers*. N. Y., 1962.
 - 18 *Бальзак О. де.* Серафита. М., 1996. С. 55.
 - 19 “Невинность детства, или детей, не есть настоящая невинность, потому что она у них только во внешнем образе, а не во внутреннем; тем не менее даже из этого мы можем узнать, какова она, потому что она просвечивает в их лице, в их движениях, в их первоначальной речи и не остается без влияния на душевные чувства окружающих. Но эта невинность в детях внешняя, потому что у них нет внутреннего мышления и они еще не знают, что такое благо и что такое зло, что такое истина и что такое ложь...” (*Сведенборг Э.* Указ. соч. С. 163).
 - 20 Там же. С. 139. О письме: письмо ангелов “существовало до букв и было перенесено в буквы еврейского языка, которые в древние времена были все округлые (inflexae) и ни одна из них не писалась углом, как теперь” (Там же. С. 150).

- ²¹ Flatley J. Op. cit. P. 103.
²² James W. The Moral Philosophy of William James. N. Y., 1969. P. 34.
²³ Деррида Ж. Призраки Маркса. М., 2006. С. 184.
²⁴ Цит. по: Старобинский Ж. Действие и реакция. Жизнь и приключение одной пары. СПб., 2008. С. 5.
²⁵ James H. The Turn of the Screw and The Aspern Papers. P. 93.

С.В. Пахомов

**МИСТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
МИРЧИ ЭЛИАДЕ**

МИРЧА ЭЛИАДЕ известен прежде всего как выдающийся ученый, создатель оригинальных научных концепций, автор многочисленных, уже успевших стать классикой, академических трудов, на которых выросло не одно поколение религиоведов. В тени этой основной его деятельности остается иная ипостась – литературная. Беллетристика, которую он писал всю свою жизнь, была еще одним его увлечением, наряду с научными изысканиями. Литературное творчество являлось для него некой отдушиной от сухого академизма, в которой он мог вдохновенно творить иную реальность. Элиаде старался разводить собственное литературное и научное творчество¹. Выходя за рамки строгого научного дискурса, отказываясь от формальной логики и исследовательской рутины, он мог позволить себе полет воображения, яркий и живой слог, “ненаучные” формы речи². Наверное, Элиаде-литератора вряд ли поставишь в один ряд с блестящими мастерами прозаического слова XX в., такими как Музиль, Джойс или Набоков. Тем не менее его произведения достаточно самобытны, отличаются характерным, узнаваемым почерком, рядом ярких, повторяющихся деталей, переходящих из текста в текст.

Элиаде явно не принадлежал к поклонникам “чистого искусства”, и меньше всего его интересовали различные эксперименты с художественной формой, словесная эквилибристика. Беллетристика была для него в первую очередь способом изображения борений души, в своей глубинной тоске “по иному” пытающейся вырваться из плена хронотопа. Он с головой погружается в описание страстного, глубоко личного стремления к неведомому, иному, трансцендентному, в описание форм проявления этого неведомого в ткани повседневной жизни. В этом он