



ГЕНРИ
ДЖЕЙМС



Женский портрет



Издательство АСТ
Москва

УДК 821.111-31(73)
ББК 84(7Coe)-44
Д40

Серия «Зарубежная классика»

Перевод с английского *М. Шерешевской* (главы 1–28)
и *Л. Поляковой* (главы 29–55)

Примечания и статья *М. Шерешевской*

Серийное оформление и дизайн обложки *Р. Алеева*

Джеймс, Генри.

Д40 Женский портрет : [роман] / Генри Джеймс ; [перевод с английского Л. Поляковой, М. Шерешевской]. — Москва : Издательство АСТ, 2026. — 800 с. — (Зарубежная классика).

ISBN 978-5-17-188237-2

«Женский портрет» по праву считается вершиной творчества Генри Джеймса и одним из самых тонких психологических романов в истории литературы.

Молодая американка Изабелла Арчер стремится к независимости и не желает жертвовать свободой ради выгодного брака, а мечтает сперва посмотреть мир. Получив наследство, она отправляется в Европу, где влюбляется в обаятельного мужчину и выходит за него замуж. Однако за внешней безупречностью супруга скрываются холодный расчет и жестокость, и Изабелла сталкивается с горьким выбором — подчиниться или бороться за право распоряжаться собственной судьбой...

УДК 821.111-31(73)
ББК 84(7Coe)-44

ISBN 978-5-17-188237-2

© Перевод, статья, примечания.
М. Шерешевская, наследники, 2026
© ООО «Издательство АСТ», 2026

Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг.¹

«Женский портрет», как и «Родерик Хадсон», был начат во Флоренции, где в 1879 г. я провел три весенних месяца. Как «Родерик» и «Американец»,² роман этот должен был появиться в американском ежемесячнике «Атлантик мансли», и там его начали печатать в 1880 г. Однако в отличие от своих предшественников он получил доступ и в английский журнал «Мекмилленз мегезин», в котором шел выпусками из номера в номер; это оказалось для меня чуть ли не последней возможностью — поскольку соглашение о печатании литературных произведений между Америкой и Англией не вошло еще в силу — публиковаться одновременно в обеих странах. «Женский портрет» — длинный

¹ По замыслу Генри Джеймса, «нью-йоркское издание» его сочинений (полное название: Романы и повести Генри Джеймса, «нью-йоркское издание» — The novels and tales of Henry James, «New York edition» in 24 volumes. New York, Charles Scribner's Sons, 1907–1909) должно было познакомить читателя не только с его творчеством, но и творческим методом. С этой целью каждый том, за исключением тех, которые являлись продолжением больших романов, печатавшихся двумя выпусками, был снабжен предисловием. Джеймс написал 18 предисловий, в которых изложил свою теорию романа, коснувшись проблем, связанных с построением характеров, драматизацией повествования, введения единого воспринимающего сознания, и т. д. Предисловие к роману «Женский портрет» помещено в т. 3 указанного издания. (*Здесь и далее примеч. пер.*)

² «Родерик Хадсон» и «Американец» — романы Джеймса, открывавшие «нью-йоркское издание» и шедшие соответственно первым и вторым томом.

роман, и писал я его долго; помню, я все еще работал над ним и год спустя, когда на несколько недель приехал в Венецию. Я поселился в верхнем этаже дома на Рива Скьявони неподалеку от церкви Сан Дзаккария; отсюда передо мной открывался вид на оживленную набережную, на несравненную лагуну, и неумолкающий гул венецианской болтовни поднимался к моим окнам, к которым меня ежеминутно, как мне сейчас кажется, влекло в моих бесплодных сочинительских потугах, словно я ожидал увидеть, как на голубой глади канала, словно гондола, скользнет верная мысль, или отточенная фраза, или новый поворот сюжета, новый верный мазок для моего полотна. Но, помнится, в ответ на мои непрестанные призывы я получал лишь суровую отповедь, сводившуюся к тому, что романтические и исторические места, которыми так богата земля Италии, вряд ли придут на помощь художнику в его усилиях сосредоточиться, если только сами не являются предметом его изображения. Они слишком полны собственной жизнью, собственной значительностью, чтобы содействовать исправлению корявой фразы; они отвлекают внимание от его пустячных вопросов к своим куда более серьезным, и очень скоро он начинает понимать — просить их помочь ему справиться с затруднениями, все равно что призывать армию прославленных ветеранов, когда нужно задержать плута-разносчика, который смошенничал на сдаче.

Перечитывая иные страницы этой книги, я словно вновь вижу зыбящуюся дугу широкой Ривы, яркие цветные пятна домов с балконами, ритмичные изгибы горбатых мостиков, подчеркнутые уходящими вдаль волнами звонко шагающей по этим мостикам безостановочной толпы. Поступь венецианцев, их говор — где бы ни раздавался, он всегда гулок, точно крик на водной глади, — снова звучат под моим окном, возрождая те давние ощущения: восторженность чувств и бьющийся в тщетных усилиях ум. Возможно ли, чтобы места, обычно так много говорящие воображению в самом главном, отказали ему сейчас в такой малости? Помню, я не раз задавал себе этот вопрос и в других исполненных красотой и величием местах. А дело, мне кажется, в том, что, откликаясь на

наши призывы, они дают нам слишком много, неизмеримо больше, чем мы способны использовать для своей ближайшей цели, и в конце концов вдруг убеждаешься, что работаешь не так, как того заслуживает окружающая тебя красота, — хуже, чем в каком-нибудь скромном, сером уголке, который можно наделить светом собственного видения. Места, подобные Венеции, горды и не принимают подаяний: Венеция ни у кого не заимствуется, она лишь щедро одаряет сама. Для художника это великое благо, но, чтобы воспользоваться им, он должен либо не иметь никаких обязательств, либо иметь их перед ней одной. И все же, несмотря на эти неутешительные для автора воспоминания, и его книга, и «литературные усилия» в целом, несомненно, только выиграли. Напрасные, казалось бы, попытки сосредоточить внимание впоследствии, как ни странно, сплошь и рядом оказываются на редкость плодотворными. Все зависит от того, чем наше внимание прельстилось, чем оно рассеялось. Есть соблазны властные, дерзкие, а есть обволакивающие, вкрадчивые. Меж тем в любом, даже самом увлеченном, художнике всегда, увы, более чем достаточно глупой доверчивости, да и неуголенных страстей, и ему не устоять перед подобными искушениями.

Теперь, когда, предаваясь воспоминаниям, я пытаюсь воссоздать зерно моего замысла, мне ясно, что в основе его лежала отнюдь не хитросплетенная «интрига» (одно слово чего стоит!) и не внезапно промелькнувшая в воображении цепь сложных отношений или одна из тех ситуаций, какие у искусного беллетриста сами собой приходят в движение, то мерное, то стремительное — будто дробь быстрых шагов, а нечто совсем иное: представление о некоем характере, характере и облике привлекательной девушки, одной-единственной, вокруг которой предстояло выстроить все обычные элементы «сюжета» и, разумеется, фона. Но, позволю себе повторить, не менее интересным, чем сама девушка во всей ее прелести, кажется мне воскрешенный памятью автора процесс созревания в его сознании этого, так сказать, подобия побудительных причин. Вот они — очарования искусства повествователя: скрытые силы развития, неизбежность разрастания жизни

в семени, удивительная решимость, с какой еще слабый росток вынашиваемого замысла тянется что есть мочи вверх, чтобы, пробившись к воздуху и свету, пышно в них расцвести, и, с другой стороны, не менее привлекательная возможность воссоздать — заняв удобную позицию на уже завоеванной земле — внутреннюю историю всего этого дела, проследить ее шаг за шагом, ступень за ступенью. Я всегда с благодарностью вспоминаю замечание Ивана Тургенева, которое сам от него слышал, относительно того, как у него обычно зарождался художественный вымысел. В его воображении почти всегда сначала возникал персонаж или несколько персонажей: главных и второстепенных; они толпились перед ним, взывали к нему, интересуя и привлекая его каждый собственными своими свойствами, собственным обликом. Иными словами, он видел их как людей *disposables*,¹ подверженных всем случайностям и превратностям человеческого существования, видел необычайно живо; ему нужно было поставить их в правильные отношения — такие, где они наиболее полно раскрыли бы себя, т. е. нужно было вообразить, изобрести, отобрать и сгруппировать те ситуации, которые оказались бы наиболее полезными и благоприятными для самих персонажей, те сложности, которые они, скорее всего, могли бы и создавать себе, и испытывать.

— Уяснить все это и означает для меня уяснить себе ход действия моей «истории», — сказал Тургенев. — Вот так я к ней иду. В результате мне часто ставят в вину, что у меня мало действия. А на мой взгляд, его ровно столько, сколько нужно, чтобы показать моих героев, дать им возможность проявить себя через отношение друг к другу, — я лишь этой мерой мерю. Если я подолгу их наблюдаю, я вижу, как они обретают цельность и становятся по местам, какие шаги предпринимают, какие трудности перед ними возникают. То, как они выглядят, действуют, говорят и ведут себя в тех обстоятельствах, в какие я их поставил, и есть мой рассказ о них, хотя, сознаюсь, увы, *que cela manque souvent d'architecture*.² Но по мне лучше

¹ Здесь: ищущих места (*фр.*).

² при этом часто страдает архитектура (*фр.*).

пусть «архитектуры» будет меньше, чем ее будет слишком много, коль скоро это грозит нарушить мою меру правды жизни. Французам, разумеется, нравятся сложные построения — это у них в натуре и очень им удается; ну и превосходно: пусть каждый делает, что умеет. А что касается вашего вопроса, откуда берутся семена вымысла, каким ветром их заносит к нам, то кто на это ответит? Пришлось бы возвращаться слишком далеко назад, в свое слишком далекое прошлое. Они падают на нас с неба, они тут как тут за каждым поворотом дороги — вот, пожалуй, и все, что можно сказать. Они скапливаются, мы постоянно их сортируем, производим отбор. Они — веяние жизни, т. е. я хочу сказать, что так или иначе навеяны нам жизнью. Они некоторым образом нам предписаны и навеяны — занесены в наше воображение потоком жизни. Поэтому и получается такая чепуха, когда суетный критик, не имея достаточно ума, чтобы разобраться в сюжете, выражает свое несогласие с ним. А спросите его: может ли он указать другой, который следовало бы взять? Ведь это прямая обязанность критика — указывать. Il en serait bien embarrassé.¹ Вот когда он мне указывает, что я сумел и что не сумел сделать со своим замыслом, — тут он в своем праве. Так пусть себе бранит меня за «архитектуру» сколько его душе угодно, — закончил мой именитый друг.

Так считал этот замечательный художник, и мне поныне отраднo вспоминать, с какой благодарностью я подхватил его утверждение, что случайная фигура, отдельно взятый характер, образ, так сказать en disponibilité,² таят в себе неисчерпаемые возможности. Оно более всего до тех пор мною слышанного служило законным оправданием счастливой способности моего воображения — умению наделять вымышленное или подсмотренное в жизни лицо, двух или нескольких лиц свойствами и значением первичного ростка художественного организма. Образы моих героев рисовались мне намного раньше, чем окружающая их обстановка, — и то, что последняя интересует беллетристов прежде всего и раньше всего, всегда вызы-

¹ В каком бы он был замешательстве (*фр.*).

² ищущий своего места (*фр.*).

вало мое недоумение: мне казалось, что за дело берутся не с того конца. Я могу только позавидовать писателю, обладающему даром сначала изобретать фабулу, а потом уже вводить действующих лиц; мне до него далеко, я положительно не способен представить себе фабулу без действующих лиц, которые нужны хотя бы для того, чтобы дать ей ход, положительно не способен представить себе ситуацию, которая была бы интересна независимо от нрава тех, по чьей милости она создалась, а следовательно, и того, как они ее воспринимают. Есть, разумеется, так называемые приемы — особенно у романистов, пользующихся успехом, — преподнести ситуацию так, чтобы она существовала сама по себе, ни на что не опираясь, но я всегда буду помнить, сколь ценно было тогда для меня свидетельство замечательного русского писателя, разрешавшее меня от необходимости проделывать в угоду устоявшимся канонам подобные гимнастические упражнения. Живы во мне и другие отзвуки, исходящие из того же источника; они не умолкают — скорее даже сливаются в единый всеобъемлющий отзвук. Можно ли было после этого не решить для себя — и с немалой пользой — этот затасканный, затертый, запутанный вопрос об объективной ценности «сюжета» в романе и, более того, не разобраться в мнении критики на этот счет?

В сущности, каждому из нас искони присуще верное понимание и подобных ценностей, и, стало быть, нелепо-сти набившего оскомину спора о сюжетах «безнравственных» или «нравственных». Всегда признавая лишь одну меру в оценке достоинства сюжета, не сомневаясь, что если можно честно ответить — да, он значителен, т. е. достоин, искренен, навеян непосредственным впечатлением и восприятием жизни, то все прочие вопросы отпадают, я, как правило, находил для себя мало поучительного в критике, которая с самого начала отказывалась исходить из каких бы то ни было основных положений, определять какие бы то ни было термины. Атмосфера моей юности вспоминается мне затемненной суесловием критики — да и сегодня различие, пожалуй, только в том, что у меня кончилось к ней терпение, иссяк интерес. Что же до упомянутого спора, то наиболее существенной и плодотворной

представляется мне та истина, что «нравствен- 11
ный» смысл произведения искусства находится
в прямой зависимости от того, сколько пропущенной через
себя жизни вместил в него его создатель. Таким образом,
все, очевидно, сводится к характеру и степени изначаль-
ной восприимчивости художника — к той почве, в кото-
рой прорастает его сюжет. Качество и возможности этой
почвы, ее способность «вращивать» любое впечатление,
сохраняя его первоначальную свежесть и непосредствен-
ность, обуславливают меру значительности вложенного
в художественное произведение нравственного смысла.
Этим понятием мы лишь обозначаем более или менее тес-
ную связь между сюжетом и неким отпечатком в сознании
художника, неким подлинным его опытом. Говоря так,
я, разумеется, вовсе не отрицаю, что тот всепроникаю-
щий дух личности художника, которым в конечном счете
и определяется достоинство его работы, имеет необычайно
широкие градации, являясь в одном случае средой бога-
той и возвышенной, а в другом — сравнительно скудной
и низменной. В этом-то и заключается высокая ценность
романа как литературной формы — его способность охва-
тывать, притом целиком сохраняя свою форму, все разли-
чия индивидуального отношения к общей для всех теме,
все многообразные взгляды на жизнь, все методы ее отра-
жения и изображения, порожденные условиями и обстоя-
тельствами, неизменно отличными от писателя к писате-
лю (или, применительно к нашим временам, от писателя
к писательнице), и, однако, оставаться самим собой, более
того, тем лучше проявлять свою суть, чем больше автор
укрепляет или, напротив, чуть ли не разрывает всяческими
отклонениями от обычного его оболочку.

Другими словами, в доме литературы не одно окно,
а тысячи и тысячи — столько, что со всеми теми, какие
еще, возможно, появятся на его необозримом фасаде, их
попросту не счесть, и каждое из них было или будет про-
делано в силу потребностей индивидуальной точки зре-
ния и силою индивидуальной воли. Эти отверстия, раз-
личные по форме и размеру, все расположены над сценой
человеческой жизни, так что, казалось бы, свидетельства
о ней должны больше сходиться, чем это происходит на

самом деле. Но ведь перед нами в лучшем случае только окна, всего лишь пробоины в глухой стене, отделенные друг от друга, расположенные на большой высоте, а вовсе не двери, посаженные на петли и распахивающиеся прямо в жизнь. Однако у этих окон есть своя особенность: за каждым из них стоит человек, вооруженный парой глаз или на худой конец биноклем, а пара человеческих глаз — чему мы снова и снова находим подтверждение — непревзойденный для наблюдения инструмент, и тому, кто умеет им пользоваться, обеспечены единственные в своем роде впечатления. Он и его соседи смотрят все тот же спектакль, но один видит больше, а другой меньше, один видит черное, а другой белое, один — грандиозное там, где другой — ничтожное, один — грубое там, где другой — прекрасное, и так далее и тому подобное. Чего только не может открыться каждой паре этих глаз, смотрящей из своего окна! Предсказать это, к счастью, невозможно — «к счастью» потому, что обзор из него всегда неповторим. Это широко раскинувшееся поле, сцена человеческой жизни, и есть «выбор сюжета», а проделанные в стене отверстия — то широкие с балконами, то щелевидные или низкие с нависающей перемычкой — «литературная форма», но и то и другое, порознь или вместе, ничто без стоящего на посту наблюдателя, иначе говоря, без сознания художника. Скажите мне, кто этот художник, и я скажу вам, что он увидел и что осознал. И тем самым покажу и безграничность его свободы, и его «нравственные» критерии.

Все это, однако, затянувшаяся прелюдия к рассказу о том, как я сделал свой первый нетвердый шаг к «Портрету», заключающийся в том, что в моем уме запечатлелся некий характер — приобретение, доставшееся мне при обстоятельствах, в которые нет смысла углубляться. Довольно сказать, что, как мне казалось, я полностью им владел, владел уже давно, и хотя по этой причине с ним очень сжился, он не утратил для меня своего очарования, и я, ни на минуту не забывая о нем и все время мучаясь им, видел его в развитии, так сказать, в становлении. Видел его, если угодно, решительно ступившим навстречу избранной судьбе, но какой из множества возмож-

ных судеб, вот в чем был вопрос. Характер этот 13
я представлял себе очень живо — да, живо, как
ни странно, потому что он все еще рисовался мне в об-
щих чертах, вне связи с какими бы то ни было условиями
своего существования, вне какого бы то ни было клубка
интриги, которая по общепринятому мнению более всего
способна создать впечатление подлинности. Можно ли
видеть живо туманный образ, которому еще только пред-
стоит обрести свое место в ходе событий — поскольку
именно таким методом чаще всего определяют значение
подобной величины? На этот вопрос ничего не стоило бы
ответить, если бы мы обладали тонким или, вернее ска-
зать, противоестественным умением описывать проис-
ходящие в нашем воображении процессы. Тогда можно
было бы описать, что же поразило его в ту или иную ми-
нуту, — например, более или менее внятно рассказать, как
счастливый случай помог ему заимствовать (заимствовать
у самой жизни) некую уже отлитую форму, одухотворен-
ную фигуру. Заимствованная мною фигура обрела, как ви-
дите, в этом смысле свое место — в воображении, которое
удерживает ее, хранит, лелеет и любит ее, помня о ее
присутствии в темной, набитой всякой всячиной кладовой
ума, подобно тому как осмотрительный торговец различ-
ными драгоценными вещами, подчас дающий и ссуды
под редкие изделия, помнит об оставленной ему в заклад
таинственной светской дамой в стесненных обстоятель-
ствах или антикваром-любителем «безделке», чьими до-
стоинствами он может наслаждаться вновь и вновь, стоит
только щелкнуть ключом в дверце шкафа.

Пусть грешит некоторой натянутостью уподобление,
избранное мной для «ценности», о которой идет речь,
т. е. для образа молодой женщины, находившегося столь
необычно долгое время в моем единовластном распо-
ряжении, но моей признательной памяти оно кажется
вполне подходящим случаю, особенно если принять
в расчет, как благоговейно я хотел поместить мое сокро-
вище в самое подходящее для него место. Вот почему
я весьма напоминал себе торговца, который вместо того,
чтобы реализовать драгоценную вещь, решается оста-
вить ее на неопределенное время под замком, лишь бы

не отдавать, сколько бы за нее ни предлагали, в недостойные руки. Ибо среди торговцев прекрасными формами, фигурами, сокровищами существуют люди, способные на такую тонкость чувств. Дело, однако, в том, что у меня в наличии только и был поначалу, когда я приступил к сооружению столь огромного здания, как «Женский портрет», этот небольшой краугольный камень, этот образ молодой женщины, бросающей вызов своей судьбе. И вот вырос большой просторный дом — по крайней мере таким он мне показался, когда сейчас я вновь прошелся по нему; но, какой бы он ни был сейчас, в те времена его нужно было возводить вокруг моей молодой женщины, стоявшей в полном одиночестве. Вот это-то обстоятельство и представляет интерес для художника; сознаюсь, я с головой окунулся в любопытнейшую вещь — в анализ всей постройки. Благодаря какому процессу логического приращения эта хрупкая «личность», эта пока еще бесплотная тень некой умной, но излишне самонадеянной девушки могла обрести высокое значение Сюжета? И как же искусно — и этим еще мало сказано! — нужно было производить кладку, чтобы не загубить такой сюжет? Тысячи и тысячи самонадеянных девиц, умных и неумных, ежедневно бросают вызов своей судьбе, какой же из ряда вон должна оказаться эта судьба, чтобы подымать вокруг нее много шума. Ибо что такое роман, как не «шум» — шум по тому или иному поводу, и чем длиннее роман, тем этого шума, разумеется, больше. Стало быть, мне предстояло сознательно стремиться к тому, чтобы создать как можно больше шума вокруг Изабеллы Арчер.

Насколько помнится, задача, которую я поставил себе, казалась мне особенно притягательной именно потому, что я полностью отдавал себе отчет в ее необычности. Стоит только приложить к любой такой задаче чуть-чуть ума, и сразу становится ясным, насколько она богата содержанием, ибо, вглядываясь в жизнь, просто диву даешься, до чего жадно, до чего непомерно бессчетные Изабеллы Арчер и даже еще меньшие пушинки упорно желают хоть что-нибудь да значить. Это превосходно отметила Джордж Элиот: «В столь хрупких сосудах

от века хранятся сокровища человеческого чувства». В «Ромео и Джульетте» Джульетта играет важнейшую роль, равно как и Хетти Соррел в «Адаме Биде», Мегги Тулливер в «Мельнице на Флоссе», Розамонд Венси в «Миддлмарче» и Гвендолен Харлит в «Дэниеле Деронде»,¹ пусть им отведен небольшой клочок земли, но он надежен, пусть уделено немного воздуха, но он не удушлив, тем не менее все они принадлежат к разряду героинь, на которых в каждом отдельном случае невероятно трудно сосредоточить интерес читателей, настолько трудно, что многие опытейшие художники, как, например, Диккенс и Вальтер Скотт или даже такой, в общем тонкий мастер, как Стивенсон,² предпочли вовсе не ставить себе подобного задания. Конечно, немало писателей, которые, судя по всему, уклоняются от этой проблемы под тем предлогом, что она и не стоит того, чтобы за нее браться, и с помощью такой, по правде сказать, малодушной отговорки кое-как спасают свою честь. Разумеется, плохо изобразив ценный предмет, мы вряд ли утвердим его ценность или даже наше несовершенное понимание этой ценности, вряд ли внесем даже малую лепту в открытие истины. Художнику вряд ли удастся передать свои смутные прозрения, если у него получится художественно слабая вещь. Стало быть, ему следует искать иной путь — лучший, а что может быть лучше, нежели браться за дело с умом?

Однако мне могут возразить по поводу ссылки на Шекспира и Элиот, что, когда они признают за своими Джуль-

¹ Хетти Соррел — героиня романа Джордж Элиот «Адам Вид» (1859), Мегги Тулливер — героиня романа Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» (1860), Розамонд Венси — героиня ее же романа «Миддлмарч» (1871–1872), Гвендолен Харлит — героиня романа «Дэниел Деронда» (1876). Все эти героини отличаются сильным характером и стремлением к независимости.

² Стивенсон Роберт Луис (1850–1894) — английский писатель — был личным другом Генри Джеймса, который с большим сочувствием относился к творческим поискам Стивенсона и неоднократно выражал свое восхищение им как мастером прозы (см. «Henry James and Robert Louis Stevenson. A record of friendship and criticism», ed. by J. A. Smith. L., 1948).